தமிழில் நவீன நாடகம்



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி,
சென்னை - 600 113.

தமிழில் நவீன நாடகம்



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி, சென்னை - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the book	:	Tamiḻil Navina Nāṭakam
Published by & Copyright	:	International Institute of Tamil Studies, Chennai - 600 113
Publication number	:	248
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Date of Publication	:	October, 1996
Paper used	:	16 Kg. Creamwove
Size of the book	:	1/8 Demy
Printing types used	:	10 pt.
Number of copies printed	:	1,200
Number of pages	:	vii + 322
Price	:	Rs.70
Typesetted by	:	Vassantha Printers, 25, Arunachalapuram, Adyar, Chennai - 600 020 Ph : 4913971
Printed by	:	
Binding	:	Peperback
Subject	:	Modern Plays in Tamil

பொருளடக்கம்

அணிந்துரை ....v - vii

1. பண்பாடாக அரங்கு .... 1 - 10
கா. சிவத்தம்பி

2. நவீனத் தமிழ் நாடகம் .... 11 - 24
சே. இராமானுஜம்

3. எனது நாடக மொழி .... 25 - 30
ந. முத்துசாமி

4. சிலப்பதிகாரம் நவீன நாடகமாகிறது .... 31 - 40
இந்திரா பார்த்தசாரதி

5. தில்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகம் .... 41 - 50
வெங்கட் சாமிநாதன்

6. தில்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகத்தின் அரங்கேற்றம் .... 51 - 64
செ. ரவீந்திரன்

7. பாரம்பரியமும் நவீனத்துவமும் - நாடக வளர்ச்சியில் ஒரு பிரச்சினையா?
சோ. பத்மநாதன் .... 65 - 72

8. நவீன நாடகம் 'பலூன்' பிறந்தகதை .... 73 - 80
ஞாநி

9. எனது மூன்று நாடகங்கள் .... 81 - 88
சி. மௌனகுரு

10. எனது நாடகங்கள் .... 89 - 96
ஜெயந்தன்

11. தமிழில் வீதி நாடகத்தின் தேவை .... 97 - 108
பிரளயன்

12. நவீன நாடகக் கதை ..... 109 - 120
செ. ஏழுமலை

13. தமிழ் நாடகத்தின் இன்றைய நிலை .... 121 - 134
சுந்தர ராமசாமி

14. நாட்டுப்புற நாடக அரங்கு - தலித் நாடக அரங்கை நோக்கி .... 135 - 144
கே. ஏ. குணசேகரன்

15. தமிழ் அரங்கினது அரசியல் .... 145 - 150
வீ. அரசு

16. பாதல் சர்க்காரும் தமிழக அரங்கச் சூழலும் .... 151 - 162
அ. மங்கை

17. வீதி நாடகங்கள் - சில அனுபவங்கள் .....163 - 176
மு. இராமசுவாமி

18. தமிழ் அரங்கியல் - மரபும் மாற்றங்களும் .... 177 - 192
பிரசன்னா ராமசாமி

19. தமிழில் நவீன நாடகம் .....193 - 212
இரா. குமரவேலன்

20. சமகாலத் தமிழ் நாடகம் ..... 213 - 222
ரெங்கராஜன்

21. இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நந்தன் கதையும் நானும் .... 223 - 230
அ. ராமசாமி

22. நாடக வடிவம் : கலை அனுபவமும் மக்கள் பங்கேற்பும் ... 231 - 240
எஸ். ஆல்பர்ட்

23. முப்பது வருடங்களுக்குப் பிறகு திரும்பிப் பார்க்கையில் .... 241 - 248
அசோகமித்திரன்

24. அபத்த நாடகங்கள் : அரங்கேற்றம் .... 249 - 256
கே. எஸ். ராஜேந்திரன்

25. ந. முத்துசாமியின் நற்றுணையப்பன் - சிதறும் அரசியல் குறியீடுகள்
எஸ். முருகபூபதி .... 257 - 266

26. உயிரினங்களின் நிகழ்த்துக்கலையைக் கனவு காண்கிறோம்
வேலு. சரவணன் ..... 267 - 274

27. எனது நாடகப் பார்வை 275- 288
தாசீசியஸ்

28. அரங்க ஆட்டம் : மரபும் நவீனமும் .... 289 - 309
அஸ்வகோஷ்

29. AN INTERVIEW WITH ILAIYA PATHMANATHAN ..... 310 - 317
A. Mangai

30. RITUALS OF THE TEMPLE AT THEATRE ..... 318 - 322
S. Gopalie



முனைவர் ச.சு.இராமர் இளங்கோ
இயக்குநர்,
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை 600 113.

அணிந்துரை

தமிழை இயல் இசை நாடகமென்று மூன்று கூறாகத் தமிழ்ச்சான்றோர் வகுத்தனர். இயல்-இலக்கியம் தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் நிலைத்து நின்றுள்ளது. இசை தொடக்கத்தில் சிறந்தும் பிற்காலத்தில் தெலுங்கு, வடமொழிவாணர்களின் கைபட்டு நிறம் மாறியும், செட்டிநாட்டரசர் அண்ணாமலையாரின் அரவணைப்பில் மறுமலர்ச்சி பெற்று விளங்குகின்றது. கற்றார்க்கும் கல்லார்க்கும் களிப்பருளும் நாடகம், தொடக்கத்தில் கூத்துக்கலையாக உருவாகிப் பின்னர்க் கல்லாதவர் அக்கலையைக் கையகப்படுத்தியதால் மொழிநடையில் மெலிந்து போன நிலையினை வரலாறு நமக்குக் காட்டுகின்றது.

தமிழ் நாடக மரபை மீட்டுருவாக்கம் செய்துதந்த பெருமை தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் என்று போற்றப்பெறும் சங்கரதாசு சுவாமிகளையும் நாடகப் பேராசிரியர் என்று புகழப்பெறும் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரையும் சாரும்.

தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள் கூத்துக் கலையைக் கற்றவரும் போற்றும் வண்ணம் செப்பம் செய்தார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மேலைநாட்டு நாடக மரபைத் தமிழ் இலக்கியத்துக்கு அறிமுகம் செய்தார்.

இவ்விருவரும் நாடக நடிகர்களாகவும், தயாரிப்பாளர்களாகவும், இயக்குநர்களாகவும், படைப்பாளர்களாகவும் சிறந்து விளங்கினர். இவர்களின் அயரா உழைப்பில் சிறந்த தமிழ் நாடக மரபு, தற்போது புதுமைக் கோலம் புனைந்து வீதிநாடகமாக விளங்குவதையும் காணலாம்.

தமிழ் நாடக மரபான கூத்துக் கலையைத் தழுவியும், மேலை நாட்டு நாடக மரபை இணைத்தும் உருவாக்கியுள்ள ஒரு போக்கையும் நாம் தற்கால நவீன நாடகங்களில் காண முடிகின்றது.

புதிய உத்திகளின் வழித் தமிழ் நாடகம் உருப்பெற்றுவரும் பாங்கையும் இன்று காணமுடிகிறது.

தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகியோரால் மேடையில் நடிக்கப்பெற்ற நாடகம், தற்போது பல்வேறு நிலைகளில் நவீனத்துவ நடைபோடுவதைக் கண்டு நற்றமிழ்க் கலையுலகம் நனி மகிழ்ச்சி அடைகின்றது.

இங்ஙனம் இன்று தமிழ் நாடக அரங்க வரலாறு, தற்போது பெற்றுவரும் பல்வேறு மாற்றங்களையும் பரிணாம வளர்ச்சியையும் 'தமிழில் நவீன நாடகம்' எனும் இந்நூல் பாங்குற எடுத்துரைக்கின்றது.

தமிழில் வளர்ந்துவரும் நவீன நாடக மரபு தமிழகத்தில் மட்டுமன்றி ஈழத்திலும் பெற்றுவரும் செல்வாக்கையும் வளர்ச்சியையும் இந்நூற்கட்டுரைகள் நமக்கு உணர்த்துவது குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்நூலில் முனைவர் கா.சிவத்தம்பி தொடங்கி திரு எஸ், கோபாலியின் நேர்காணல் ஈறாக முப்பது கட்டுரைகள் இடம்பெற்றுள்ளன. நாடகவியல் குறித்த பல்வேறு கண்ணோட்டமும் கருத்தோட்டமும் உடையோரின் கட்டுரைகள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆய்வு நோக்க அடிப்படையில் மட்டுமே இவையனைத்தும் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. சார்பு - வெறுப்பு நிலைகளில் நிறுவனம் இவற்றை உவக்கவோ ஒதுக்கவோ இல்லை.

இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ள கட்டுரைகளில் பல, சிறு பத்திரிக்கைகளில் வெளிவந்தவை. இன்னும் சில கட்டுரைகள் கருத்தரங்குகளில் படிக்கப் பெற்றவை; மற்றும் நாடக நூல்களில் முன்னுரைகளாக இடம்பெற்றவை.

இக்கட்டுரைகளை வெளியிடுவதற்கு இசைவு நல்கிய கட்டுரையாசிரியர்களுக்கு என் மனம் நிறைந்த நன்றியைப் படைத்து மகிழ்கின்றேன்.

இக்கட்டுரைகளைத் தொகுக்கும் முயற்சியில் எனக்கு உறுதுணையாக இருந்தவர், நிறுவனத்தின் முன்னாள் ஆய்வாளரும் தற்போது சென்னைப் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளருமான இளவல் முனைவர் வீ. அரசு ஆவார். இத்தொகுப்பு நூலில் அவருடைய பங்களிப்பு முதன்மையாகக் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். அவருக்கும் எனது நன்றியை உரித்தாக்குகின்றேன்.

தென்னகப் பண்பாட்டு மைய நிறுவனத்தின் நிதி உதவியுடன் உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் கலை பண்பாட்டியல் துறை 1996 ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் 25 முதல் அக்டோபர் 9 முடிய நடத்திய நாடகப் பட்டறையின் சிறப்பு வெளியீடாக இந்நூல் அமைகிறது.

தென்னகப் பண்பாட்டு மைய நிறுவனத்தின் நிதி உதவியுடன் உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் கலை பண்பாட்டியல் துறை 1996 ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் 25 முதல் அக்டோபர் 9 முடிய நடத்திய நாடகப் பட்டறையின் சிறப்பு வெளியீடாக இந்நூல் அமைகிறது. இந்நாடகப் பயிலரங்கின் ஒருங்கிணைப்பாளராக முனைவர் துளசி இராமசாமி அவர்கள் செயல்பட்டார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

நிறுவனத்தின் செல்பாடுகளுக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் தந்துவருகின்ற, தாயுள்ளங் கொண்ட தமிழறிஞர் பெருந்தகை மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சிமொழி - பண்பாட்டுத்துறை அமைச்சர் முனைவர் உயர்திரு. மு. தமிழக்குடிமகன் அவர்களுக்கும், நிறுவன வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாகச் செயல்பட்டு வருகின்ற மதிப்பிற்குரிய தமிழ் வளர்ச்சி-பண்பாட்டுத்துறைச் செயலாளர் திரு. வை. பழனிச்சாமி இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும், இந்நூலின் அச்சுப் படிவங்களைத் திருத்தி உதவிய முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும் என் நெஞ்சு நிறைந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

நாடகக் கலையுலகும் நற்றமிழ் உலகும் இந்நூலை ஆர்வத்துடன் வரவேற்கும் என உறுதியாக நம்புகின்றேன்.

- இயக்குநர்

1. பண்பாடாக அரங்கு★

கா. சிவத்தம்பி

கலை என்பது ''சமூக-அழகியல் நிகழ்வு'' (Socio-aesthetic phenomenon) ஆகும். அது சமூகத்தின் ''பண்பாட்டினுள் நிலைகொண்டு நிற்பது. பண்பாடு என்பது (அச்) சமூகத்தின் வாழ்க்கை முறைமையாகும். அதற்குள் வாழ்க்கை சம்பந்தப்பட்ட நடவடிக்கைகள் யாவும் (மதம், உணவு, சூழல், மனித உறவுமுறைமை, பொருளாதார நடவடிக்கைகள், சமூக ஒருங்கமைப்பு, வாழ்க்கை நோக்கு முதலியன) இடம்பெறும்.

பண்பாட்டின் இயல்புகள் எனப் பின்வருவனவற்றைப் பண்பாட்டு மானிடவியலார் முனைப்புப்படுத்திக் கூறுவர்.

(1) பண்பாடு அறியப்படுவது

(2) மனிதவாழ்க்கையின் உயிரியல், சூழல், உளவியல், வரலாற்று அமிசங்கள் வழியாக வருவது (தொல்காப்பியம் அகத்திணையியலிற் கூறப்படும் கருப்பொருள் அவதானிக்குக. உணர்ச்சி (உரி) கருவினூடே தொழிற்படும் மனித உறவினடியாகப் பிறப்பது என்பதே தொல்காப்பியக் கொள்கையாகும்).

(3) அது குறிப்பிட்ட அமைப்பு முறையினைக் கொண்டது

(4) பண்பாடு குழுவுக்குக்குழு மாறுபடுவது

(5) அது அசைவியக்கம் கொண்டது (தேக்கி நிற்பதில்லை)

(6) பண்பாடு என்பது அந்த மக்கட் கூட்டத்தினரால் பகிர்ந்து கொள்ளப்படுவது.

(7) அது குறிப்பிட்ட மக்கட் தொகுதியினரால் பகிர்ந்து கொள்ளப்படுவதால், அது வெளிப்படையானவையும் (explicit) உய்த்துணரப் படுவனவையுமாய் (implicit) அமிசங்களைக் கொண்டது.

(8) பண்பாடு என்பது கலைகளின் மூலம் தனது உயிர்ப்பினை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது. அந்த நிலையிலேயே அச் சமூகத்தின் படைப் பியல் உந்துதலும், படைப்பியல் வன்மையும், அழகியல் தொழிற்பாடுகளும், தொடர்பியல் முறைமைகளும் இணைகின்றன.

★ யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில், 'கற்கை நெறியாக அரங்கு' என்னும் தலைப்பில் படித்த கட்டுரை.

கலைகள் பயிலும் மாணவர்கள் மேற்கூறியவற்றுள் 6,7,8, ஆம் இயல்பு களைத் தெளிவுபட விளக்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

கலைகளின் முக்கியத்துவம் அவை பண்பாட்டின் வெளிப்படுகைத் தளமாக அமைவதே. *கலைக்கும் பண்பாட்டுக்குமுள்ள இந்த உறவு காரணமாகவே' கலையானது (அந்தச்) சமூகத்தினை எடுத்துணர்த்தும் உயிர்ப்புமையமாக அமைகின்றது*. (இதனை ரேய்மண்ட் வில்லியம்ஸ் (informing spirit of the group) என்பர்.

எனவே அடுத்து நாம் ''கலை'' என்பது யாது என்பதனை விளக்கிக் கொள்ளல் அவசியமாகின்றது.

கலையின், சமூகவியல், மானிடவியல் முக்கியத்துவத்தினை விளக்கப் புகுந்த ஆராய்ச்சியாளர்கள் கலையின் பொதுப்படையான இயல்பினைப் பின்வருமாறு விளக்குவர்.

கலை என்பது ஓர் உணர்வினை அல்லது பெறுமானத்தினை வெளிப் படுத்துவதிலும், தொடர்புறுத்துவதில்ம் மனிதத்திறன் தொழிற்படும் முறைமை ஆகும் (Honigman). இந்தக்கூற்றுக்குள்

(1) படைப்பாக்கத்திறன், உந்துதல்,

(2) அத்திறனுடையோர் தமது தொழிற்பாட்டின் பொழுது பெறும் அழகியல் திருப்தி,

(3) பல்வேறு கலை வடிவங்கள் (அதாவது பல்வேறு திறன் வடிவங்கள்) ஆகியன இடம்பெறும்.

மேலே கூறிய இறுதி அம்சம் பற்றிய ஒரு குறிப்பு அவசியமாகின்றது. கலை வடிவம் என்பது பிண்டப் பொருளாகவோ (அதாவது நமது கண் முன்னே பட்டவர்த்தனமாக இருத்தல் சிற்பம், கட்டிடம் ஆகியன) அல்லது ''நடைபெறுவதாகவோ'' அதாவது அந்த நேரத்திலே மாத்திரம் பார்க்க

கேட்கப்படத்தக்கதான ஆற்றுகையாகவோ (உ-ம் இசை. நடனம், நாடகம்) இருக்கலாம். கலைக்குத் தூலவடிவம், சூக்கும வடிவம் உண்டு.

கலை என்பது ஒரு ''நடைமுறை'' (process) ஆகும். அதன் வெளிப்படுகைச் சாதனத்திற்கு ஏற்ப, வெளிப்படுத்துகை முறைமைக்கேற்ப, பல்வேறு விதமாகக் கலையை வகுப்பர்.

(1) வரைகலைகள் (graphic art) - சித்திரம், ஓவியம், குழைமக் கலைகள் (plastic arts). சிற்பம், மட்பாண்டம்

(2) வாய்ச்சொற் கலைகள் (verbal arts)

(3) ஆற்றுகைக் கலைகள் (performing arts) - நடனம். நாடகம் எனப் பிரித்தும் ஒன்றுடன் தழுவியும் பிரிவுகள் செல்லும்.

அவற்றுள் நாடகம் என்பது ஆற்றுகைக் கலைகளில் ஒருவகை. ஆற்றுகை மூலமாக ஒன்றினை/ஒரு விடயத்தினை 'நிகழ்த்திக் காட்டுதல்' (enact) ஆகும்.

இந்த ''நிகழ்த்திக் காட்டுதல்'' முறைமை மதச் சடங்குகளினடியாகவும், வழியாகவும் வருவது. மதத்தில் சடங்குகள் செய்யப்படுவது (ஆற்றப்படுவது) மத விசுவாசத்திற்கும், மத ஒழுகலாற்றுக்கும் முக்கியமானதாகும்.

சடங்கு தனது மதத்தள நிலையிலிருந்து விடுபடுகிறபொழுது அது ஒரு ''கலையாக அதாவது, ரசனைக்கு, மகிழ்வூட்டலுக்குரியதாக அமையும். அது கலையாக முகிழ்க்கும் பொழுது மத விசுவாசத்தின் கட்டமைப்பும் கலை நிலையில் முக்கியப்படும். மகிழ்வூட்டலும் இணைந்து நிற்கும்.

சடங்கு கலையாக மாறுகிறபொழுது அது ஒரு விதிமுறையான ஒன்றாகப் பயிலப்படும்நிலை ஏற்படும். இதனால் அது மதநிலையிலிருந்த பொழுது கட்டமைப்பு இறுக்கம். அது மகிழ்வழிப்பு நிலைக்கு வரும் பொழுதும் தொடர்கின்றது. பயில்வு, பயிற்சி இல்லாத எந்தக் கலையும் வெளிப்படுத்தப் படுவதில்லை. சில கலைகளின் பயில்வு, பயிற்சி சாஸ்திரியமயப்படுத்தப் படும். சில கலைகள் அப்படி ஆவதில்லை.

நாடகத்தில் '' நிகழ்த்திக் காட்டல்'' முக்கியமென்பது ஏற்கனவே வற்புறுத்தப் பட்டது. எது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது, எப்படி நிகழ்த்திக் காட்டப் படுகின்றது என்ற வினாக்களுக்கான விடைகளில் நாடகக் கலையின் இயல்புகளையும் அது பண்பாட்டுடன் இணைந்து நிற்கும் முறைமையும் புலனாகும்.

எது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது? முன்னர் நடந்தவையெனக் கருதப்படுபவை நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றன. அவற்றை இப்பொழுது மீள நிகழ்த்திக் காட்டுவதால் ஒரு பயனுண்டு என்ற ஒரு நம்பிக்கை (விசுவாசம்) இதனுள் இழையோடுகின்றது.

முன்னர் நடந்தவையெனக் கருதப்படுவன ஆற்றப்பெறும் நிலையிலிருந்து (அதாவது மதநிலை, மதஞ்சார் நிலைகளிலிருந்து) நடக்கக் கூடியன என்ற நிலைக்குச் சமயச்சார்பு கலைப்பயில்வுக்கு) வருகின்றோம்.

நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலையில் இரு விடயங்கள் முக்கியமாகின்றன. இவை அதன் தோற்றநிலையிலே துல்லியமாகத் தெரிந்தவை. பண்பாட்டுக்கும் நாடகத்திற்குமுள்ள தொடர்பை அழுத்திக் காட்டுபவை.

முதலாவது, இந்த நிகழ்த்திக் காட்டுகை என்பது முன்னர் நிகழ்ந்த ஒன்றாகக் கருதப்படுவது. இந்த நிகழ்த்துகை, வேடபுனைவு, அசைவுமுறைகள் முதலிய வற்றுக்கு இடம் கொடுக்கிறது. நிகழ்த்தப்படுவன ஐதிகம் சார்ந்தனவாகவோ, வரலாற்று நிலைப்பட்டனவாகவோ அமைவதால், பார்ப்பவர்களிடையே அவர்களது பாரம்பரியப் பேறுகளும் அவர்கள் நம்பி வாழ வேண்டிய இலட்சியங்களும் மீள வற்புறுத்தப்படுகின்றன.

முதலாவதனடியாக, இரண்டாவது அமிசம் மேற்கிளம்புகிறது.

நிகழ்த்தப்படுவதும், நிகழ்த்து முறையும் முக்கியமானவையானபடியால், இந்த நிகழ்ச்சி வாழ்க்கையின் அன்றாட சாதாரணச் சம்பவங்களில் ஒன்றாகக் கருதப்படுவதில்லை. அதற்கான விசேட ஆயத்தங்கள் செய்யப்படுகின்றன. விசேட தினங்கள் குறிக்கப்படும் விசேட முறைமைகள் கையாளப்படுகின்றன. இவற்றில் ஏதோ ஒரு வகையில் பல்வேறு மனிதர்கள் சம்பந்தப்படுகிறார்கள்.

இந்நிலையில் நாடகத்தின் சமூகப் பயில்தளம் பற்றிய ஒரு குறிப்பும் அவசியமாகின்றது. ஒரு பிரதேசத்திலுள்ள சமூகத்தின் பாரம்பரிய ஒருமைப் பாட்டுக்கும், வாழ்க்கை முறைகளுக்குமேற்பக் கலை வடிவங்கள் அமையும். சமூகத்தின் அமைப்பையும் அதிகாரவரன் முறையையும் அந்த முறைமை களுக்கான சமூக ஆதரவு எதிர்ப்புக்களையும் கலைக்கு எடுத்துக்காட்டும்.

ஒரு சமூகத்தின் வளர்ச்சியானது சமனற்றதாக இருந்து அங்கு மரபும் நவீனமும் இணையாகவோ, பொருளாதாரப் பகிர்வு ஏற்றத் தாழ்வுடையதாக இருந்தோ, உயர்வு தாழ்வுகள் கற்பிக்கப்பட்டும் எதிர்க்கப்பட்டுமிருந்தோ காணப்பட்டால், அத்தகைய சமூகத்தில் நிலவும் கலைகளிலும் சமனற்ற தன்மையைக் காணலாம். சில கலைகள் போற்றப்பட்டும் சில கலைகள் அதிக ஆதரவற்றுமிருக்கும் நிலைமை ஒன்று; இன்னொன்று ஒரு கலையே, ஒரு குறிப்பிட்ட சமூக மட்டத்தில் ஒரு முறைமையிலும், இன்னொரு முறைமை யிலும், பயிலப்படும் நிலை ஏற்படும். நாடகக் கலையின் கலை, சமூக இயல் காரணமாக இது இக் கலையில் மிகத் துல்லியமாகத் தெரியும். மூன்றாவது உலகநாடுகள் என்று கூறப்படுவனவற்றில் இத்தகைய ஒரு நிலையினைக் காணலாம். இந்த நிலைமை காரணமாகவே மரபுவழி, நவீனம், நாட்டுக்கூத்து நவீன டிராமா என்ற வகைப்பாடுகள் காணப்படுகின்றன.

இன்று இவற்றை ஒன்றாக இணைப்பதற்கான முயற்சியொன்று கலையுலகிற் காணப்படுகின்றதெனின், சமூக மட்டத்திலும் சமவீனங்களை அகற்றிப் பொதுப்படையான ஒரு சமூகத்தைத் தோற்றுவிப்பதற்கான அரசியல், சமூக சிந்தனைகள் தொழிற்படுகின்றன என்பதே கருத்தாகும்.

இந்த எண்ணக்கரு நிலைவிளக்கம் பின்புலத்தில் தமிழ்ப்பண்பாட்டில் நாடகம் பெறும் இடத்தினைப் பார்ப்போம்.

இக் கட்டத்தில் ''அரங்கப் பண்பாடு'' Theatre/Culture எனும் சொற்றொடரையும் விளக்கிக் கொள்ளல் அவசியம்.

அரங்கப் பண்பாடு என்பது அரங்கு என்பது எம்முறையிலே பயிலப் படுகிறது, பார்க்கப்படுகிறது என்பன பற்றிய சகல நடை முறைகள், சிந்தனைகள், கண்ணோட்டங்கள் ஆகியவற்றில் ஒருசேரக் குறிப்பதாகும். தமிழருடைய இசைப் பண்பாடு (Musical Culture) எனும் பொழுது பயிலப்படும் வாத்தியங்கள், இசைமுறைகள் சமூக நடைமுறைகள் என ஆற்றுகைக் கலைவிடயங்களும் இடம்பெறும்.

''பண்பாடாக அரங்கு'' என்று நோக்கும் பொழுது ''அரங்கப் பண்பாடு'' என்பதையும் தெளிவுற விளங்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

தமிழ்ப்பண்பாட்டினுள் அரங்கு (Theatre) எனும் பொழுது ஒரு முக்கிய உண்மை எம் முன்னே நிற்கின்றது. தமிழரிடையே நடனம், இசை, இலக்கியம் ஆகியன செந்நெறிக் கலைகளாக (classical arts) வளர்க்கப்பட்டமை பயிலப்பட்டமை போன்று நாடகம் செந்நெறிக் கலையாகப் போற்றப்பட வில்லை என்பதே அவ் உண்மையாகும்.

இதனைச் சொல்லும் அதே வேளையில் ஆற்றுகைக்கலை என்ற வகையில் ''நடனம்'' நாடகத்தின் பல அமிசங்களைத் தன்வயப்படுத்திக் கொண்டிருந்தது என்பதை அறிந்து கொள்ளல் வேண்டும். பிற்காலத்தில் பரதநாட்டியம் எனக் குறிப்பிடப்பெறும் சதிர் ஆட்டத்தின் ஆற்றுகை மரபினுள் (performance tradition) நியாயமான அரங்கில் பல அமிசங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன ''நிருத்த'', 'நிருத்திய'' ''நாட்டிய'' எனும் பதங்களின் கருத்து வேறுபாட்டை உணர்தல் வேண்டும். நாட்டியத்தின் உறுப்புக்கள் (குறிப்பாகப் பதம்) கதை தழுவாத (சம்பவங்களை நாடகமாகச் சித்திரிக்கும்) கூத்தே. ''கூத்து'' எனும் சொல்லின் ஒரு நெகிழ்ச்சி இதனைக் காட்டும்.

செந்நெறிக் கலைகள் அவ்வச் சமூகங்களின் உயர்மட்ட அங்கீகாரம் பெற்ற கலைகள் தமிழில் நாடகத்திற்கு அந்த அங்கீகாரமிருக்க வில்லையெனினும் அது சமூகத்தின் அடி நிலையில் முக்கியமானதும், தொழிற்பாட்டு வன்மை யுடையதுமான ஒரு கலை வடிவமாக விளங்கி வந்துள்ளது.

தமிழ்நாட்டில் நீண்ட காலமாக மேலாண்மை வகித்து வந்த அரசியல், சமூக பண்பாட்டுச் சக்திகள் நாடகத்தை ஒரு முக்கியமான கலை வடிவமாக அங்கீகரிக்கவுமில்லை, மேலெழும்ப விடவுமில்லை. இது கி.பி 600 - 1200 காலப் பகுதியில் துல்லியமாகத் தெரிகிறது.

அந்தச் சமூக உருவாக்கம் 14ம் நூற்றாண்டில் சிதைவுறத் தொடங்குகின்ற பொழுது தான் நாடக வடிவங்கள் இலக்கிய அந்தஸ்துப் பெறும் கலை வடிவங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

அதன் பின்னர் நாடகம் ஒரு முக்கியமான கலையாகப் பயிலப்பட்டு வருகிறது.

கலைகளையும் சாதியடிப்படையிற் சமூக ஒழுங்குநிலைப்படுத்தி வந்துள்ள இச்சமுதாயத்தில் ''நாடகம்'' உயர்மட்ட நிலையில் இசை - நடனப் பாரம் பரியங்களோடு இணைய வேண்டி வந்தது.

உயர்நிலையல்லாத நிலையில் நாடகம் செழிப்புற வளர்ந்ததெனினும் அந்தச் சமூக மட்டத்தினரின் வரலாறு பதியப்படாது போனது போலவே அவர்களின் நாடக முயற்சிகளும் பதியப்பாடாது போயின.

ஆனால் அவை அடிநிலையிற் பேணப்பட்டே வந்துள்ளன. இந்தச் சமனற்ற தன்மை தமிழ்நாட்டு நாடகத்தின் வளர்ச்சியில் இருமட்ட நிலையினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

அடிநிலை மட்டத்தில் தெருக்கூத்து மரபும் பிறநாட்டுச் செல்வாக்குகளுக்கு உட்படும். சமூக மட்டங்களிலேயே பாக்கி நாடக மரபும், பின்னர் நேரடியான மேனாட்டு நாடக மரபும் இடம் பெறுகின்றன. தமிழ்நாட்டில் ''ஒதுக்கப் பட்டோர், பின்தங்கியோர், முன்னிலைப்பட்டோர்'' சமூக முறைமை (Scheduled, Backward, Forward) கலைகளிலும் காணப்பட்டது. முன்னிலைப் பட்டோரின் கலை வடிவ்ங்களே நியாயமான கலை வடிவங்களாகக் கொள்ளப்பட்டன. பின்தங்கியோரின் மரபுகள் அவர்களுடன் முன்னேறுகின்றன.

நாடகம் ஒட்டுமொத்தமான ''சமூக ஒருங்கிசைக் கலையாதலால், தமிழ் நாட்டில் ஏற்பட்டு வரும் இந்தச் சமூக அசைவியக்கத்தை (social dynamic) அது பிரதிபலிக்கிறது.

இருப்பினும் நூற்றாண்டுகள் காலமாக இருந்து வந்த இருநிலைப்பாடு இப்பொழுதும் விடுபடவில்லை. இதனாலேயே நாம் தமிழ் நாடகம் பற்றிப் பேசும் பொழுது இப்பொழுது மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றியும், நவீன நாடகங்கள் பற்றியும், புத்தாக்க (innovatory) அரங்கு பற்றியும் பேசுகிறோம்.

இது ஓரளவுக்கு அனைத்திந்திய மரபினைப் பிரதிபலிப்பதே., அங்கும் ''மார்க்கு'', ''தேசி'' பற்றிய பிரிவுண்டு. தமிழ்நாட்டில் ''தேசி'' க்குள் உயர் தேசி, உயரல்லாத ''தேசி'கள் காணப்பட்டன. அந்த உண்மையை நாம் இன்று மறுக்கக்கூடாது.

தமிழ்நாட்டின் நியமமான அரங்க மரபு தெருக்கூத்து/ நாட்டுக்கூத்து மரபுவழியாக மீட்டெடுக்கப்படல் வேண்டும். (தமிழகத்தின் தெருக்கூத்து மரபும் ஈழத்தின் நாட்டுக்கூத்து மரபும் இணைநிலைப் பட்டவை). கூத்து மரபு என்பது இருநாடுகளுக்கும் பொதுவான, பாரம்பரிய மரபைச் சுட்டுகிறது.

தமிழ்ப் பாரம்பரிய அரங்கில் மற்றைய பிரதான அமிசம் நாடகம், ''ஆட்டம்'' மூலம் எடுத்துணர்த்தப்பட்டமையாகும். இக் கலையின் தொழிற் பாட்டைக் குறிக்கும் வினை வடிவம் இன்றும் ''ஆடினர்'' தான் (நாடகம் ஆடினர்).

இதனால் இந்தக் கூத்து மரபில் ஆட்டம், ஆட்ட அசைவுகள், ஆட்டக் கோலங்கள் முக்கிய இடம்பெறும்.

இந்தக் கூத்து மரபு உலகியல் வழக்கின்பாற்பட்டதல்ல. இது தனக்கென ஒரு நாடக வழக்கினைக் கொண்டது. தமிழ்க்கூத்து மரபினைப் பற்றியும் அது இன்று பண்பாட்டிற் பெறும் இடத்தைப் பற்றியும் சிந்திக்கும் பொழுது, தமிழ்க்கூத்து

அரங்கு இன்னும் மதச்சடங்கு நிலையிலிருந்து விடுபடவில்லை என்பதை மனத்தில் இருத்திக் கொள்ளல் அவசியம். நாடகத் தன்மையுடைய சடங்குகளும் (சூரன் போர் முதலியன) சடங்காசாரமான வைபவங்களுக்கான நாடகங்களும் (காத்தவராயன்கூத்து, கோவலன் கண்ணகி நாடகம்) இன்று நம்மிடையேயுள்ளன.

பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களைப் பொறுத்த வரையிற் பிரதேச நிலைப் படுத்திப் பார்க்கும் மரபும் ஒன்றுளது. (மட்டக்களப்புக் கூத்து, வள்ளிக் கூத்து). பிரதேசங்களிலேயே நிலவிய சமனற்ற வளர்ச்சி காரணமாகவே இந்த வேறுபாடுகள் உள்ளன. அடிப்படையில் இவற்றிடையே அமைப்பொருமைப் பாடுகளை அவதானிக்கலாம்.

பாரம்பரியத்தின் அரங்கின் அடிப்படையான மக்களுடனான ஒருங்கு நிலைப்பாடு அதன் ''மேடை'' யான வட்டக்களரி அமைப்பிலேயே தெரிய வருகின்றது. இங்கு ஆற்றுவோர் பார்ப்போர் பராதீனம் அதிகம் இல்லை.

தமிழ்க் கூத்து மரபின் அரங்க முறைமைகள் சில சுவாரசியமானவை. நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்கள் எத்தகைய மருட்கை (illusion)யைப் பெறுகின்றார்கள் என்பது உன்னிப்பாக ஆராயப்பட வேண்டியது. சில நாடகங்களில் ஒரு பாத்திரத்தை இருவர் ஏற்று நடிக்கும் மரபு உண்டு. முன்கோவலன், பின்கோவலன்; முன்அரிச்சந்திரன், பின்அரிச்சந்திரன்; என்ற நடிப்பு மரபு முக்கியமானது.

நடிப்பு முறைமை முன்னர்க் கூறியபடி இயல்பு நெறிப்பட்டது அன்று. மிகைப் படுத்தப்பட்ட அசைவுகளைக் கொண்டது.

நாடகத் தயாரிப்பு கூத்து நிலையிற் குழும ஏற்பாடேயாகும். (community offer)

உண்மையில் நமது பாரம்பரிய அரங்கு (கூத்து முறைமை) எழுத்தறிவற்ற நிலையில் பயிலப்படுவதாகும். (Nonliterate level). இப்பொழுது அது எழுத்தறிவு (literate level) மட்டத்துக்குக் கொண்டு வரப்படுகிறது. இன்று

பாரம்பரிய அரங்கில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் இந்தமட்ட வேறுபாட்டினை அகற்றுவனவே.

தமிழ்ப்பண்பாட்டின சனநாயக வேர்களைத் தேடும் முயற்சியே இன்று நம்மைக் கூத்துப் பாரம்பரியத்திற்கு இட்டுச் சென்றுள்ளது.

இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது தான் நம்மிடையே, ''தமிழ் அரங்கு'' (Tamil theatre) என ஒரு ஒருமித்த வடிவமில்லாதுள்ளமையும், நம்மிடையே, நமது சமூக அமைப்பொழு பங்குக்கு அமையப் பல்வேறு அரங்குகள் (Tamil theatres) இருப்பதும் தெரிய வரும். பல்வேறுபட்ட பாரம்பரிய அரங்குகளி னூடாக ஒரு தமிழ் அரங்கின் உருவாக்கப்பணி இப்பொழுது நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கிறது. தமிழ்நாட்டின் நாடக இயக்கங்களும் நம்மிடையேயுள்ள நாடக அரங்கக் கல்லூரி போன்ற இயக்கங்களும் அப்பணியையே மேற்கொள்ளுகின்றன.



2. நவீனத் தமிழ் நாடகம்★

சே. இராமானுஜம்

அரங்கக் கலைக்கு நாகரிகப் பாங்கு ஏற்பட்ட பின்னரே நாடகம் எழுத்து வடிவம் கொண்டது. நாடகத்தில் சொற்கள் இடம்பெறும் முன்னரே சைகைகள், நடனம், இசை ஆகிய அம்சங்கள் அரங்கக் கலையின் பாகங்களாக விளங்கின. அரங்கக் கலையின் வளர்ச்சியில் இந்த அம்சங்களின் கிரமமும் சைகை, நடனம், இசை என்ற வரிசையிலேயே தோன்றியது. சொல் இறுதியில் இடம் பெற்றதாகும். சொற்கள் பேச்சு மூலம் பாவ வெளியீடாக மாறியபோது வாசிகா அபிநயம் மலர்ந்தது. அரங்கக் கலையில் வாசிகா அபிநயமும் கலந்த பின்னரே நாட்ய (நாடகம்) உருவானது. ஆங்கிகம், ஆஹார்யம், சாத்விகம் ஆகிய மூன்று அபிநயங்களைக் கொண்டது நிருத்யம் என்றும், ஆங்கிகம், சாத்விகம் ஆகிய இரு அபிநயங்களைக் கொண்டது நிர்த்தம் என்றும், நான்கு அபிநயங்களைக் கொண்டதுவே நாட்ய என்றும் பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் வகைப்படுத்திக் காட்டுகிறது.

வாசிகாபிநயத்திற்கு ஆதாரமான சொற்கள் எழுத்து வடிவம் பெற்றபோது ஏட்டில் பதிப்பிக்கப்பெற்று நாடக இலக்கியம் தோன்றியது. எழுத்து வடிவத்தில் பதிப்பிக்கப் பெற்றமையினால் நாடகம் நிரந்தரமாக்கப்பட்டது. எனவேதான் நாடகக் கலையென்று கூறும்போது தலைசிறந்த நாடக இலக்கியங்களும் அவற்றைப் படைத்துத் தந்த நாடக ஆசிரியர்களுமே கண்முன் தோன்றுகின்றனர். அவற்றின் மேடை நிகழ்ச்சிகளைப் பொருத்தவரை அரங்கத்தில் நிகழ்ந்ததும் அவையும் மாய்ந்து விடுகின்றன. அதிகபட்சமாக அவை ஏற்படுத்திய பதிப்பு என்பது அவற்றைக் கண்டவர்களின் மனதில் ஏற்படுத்திய எண்ணப்பதிப்புக்களேயாகும். மாயும் தன்மை உடைய மனிதன் மடிந்ததும் அவன் மனதில் தோன்றிய பதிவுகளும் மாய்ந்து விடுகின்றன. எனவே மேடை நிகழ்ச்சிகளைப் பதிவு செய்தல் என்பது காரிய சாத்தியமானதல்ல.

★ ந. முத்துசாமியின் 'சுவரொட்டிகள்' நாடக நூலுக்கு எழுதியுள்ள முன்னுரை (1980).

தற்போதுள்ள நவீனக் கருவிகளால் மேடைக் கலை நிகழ்ச்சிகளில் ஏதோ குறிப்பிட்ட ஒரு நிகழ்ச்சியை ஒரு தடவை 'டேப்பிலோ' 'பிலிம்' சுருளிலோ பதிவு செய்ய முடியுமே தவிர அதே நிகழ்ச்சி திரும்ப நடக்கும்போது ஒவ்வொரு தடவையும் பதிவு செய்து கொண்டேயிருப்பது என்பது நிரந்தர மாகக் கையாளக் கூடியதல்ல. அவ்வாறு பதிவு செய்யப்பட்ட பின் அது ஒரு செப்பேட்டுப் பத்திரம் போன்றதாகுமே தவிர, அரங்கக் கலையாகாது. காரணம், மேடைக் கலையைப் பொருத்தவரை ஒரே நிகழ்ச்சி திரும்பத் திரும்ப நடைபெறும்போது ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியும் முந்தைய நிகழ்ச்சியின் அப்பட்டமான நகலாக இராது. புதிய புதிய சிருஷ்டியாகத் தோன்றும். நாடக இலக்கியம் தோன்றும்போதே அது வரலாற்றுப் பத்திரமாக மட்டும் மாறாமல் மேடைப் படைப்புக்கான சிருஷ்டி உந்துதலாகவும் மாறுகிறது.

நாடக இலக்கியம் என்பது சொற்களைக் கோர்த்துத் தருவதல்ல. சொல் நயமோ, பொருள் நயமோ இருக்கிற காரணங்களைக் கொண்டு மாத்திரம் இலக்கிய வடிவமான நாடகம் ஆகவேண்டிய நிர்பந்தமில்லை. உள்ளக் கிடக்கைகளையும், உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புக்களையும் கலை தெறிக்கும் வசனங்களால் பீறிட்டு வெளிக்கொணரச் செய்வதால் மட்டும் நாடகம் தோன்றிவிட முடியாது. சந்தமிக்க நடை, இரட்டுற மொழிதல், படிமங்களைத் தோற்றுவிக்கும் வாக்கிய அமைப்புக்கள், தத்துவார்த்த தர்க்க வாதங்கள், கருத்துச் செறிவு, குறியீட்டுச் சூசகங்கள், உவமைகள், பிற அணிகள், பாண்டித்தியம் மிக்க மொழி ஆகியவையெல்லாம் கைகொண்டால் 'நாடகம்' உருவாகிவிடும் என்பதில்லை. இத்தகைய அம்சங்கள் கவிதை, கதை, நாவல், கட்டுரை போன்ற எல்லா இலக்கியங்களுக்கும் உரியவையாகும். இலக்கியம் என்ற அளவில் நாடகம் இவையனைத்தையும் உட்கொண்டிருக்க வேண்டும். அதே சமயம் அது ஒரு காட்சிக் காவியமும்கூட. அரங்கப் படைப்புக்குரிய சாத்தியக் கூறுகளையும், சிருஷ்டி உத்வேகத்தையும் தன்னுள் பதிப்பித்துக் கொள்ளும்போதுதான் அவ்விலக்கியம் 'நாடக' மாகிறது. அத்தகைய

உத்வேகத்தில் மேடையில் ஸ்தூலமாக்கப்படும் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியும் புதிய புதிய சிருஷ்டித்வம் பெற்றதாக விளங்கும்.

நாடக ஆசிரியன் தனது தாய்மொழியிலோ அல்லது தான் கற்றுத் தெளிந்த மொழியிலோ சொல்லாட்சியில் பாண்டித்தியம் பெற்றிருந்தால் மட்டும் போதாது. மேடைக்கலையின் மொழியையும் உட்கொண்டு திறம் பெறல் வேண்டும். மேடைக்கலையின் மொழி என்பது எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொதுவான அம்சங்களான நியதிகளையும், கூறுகளையும் கொண்டதாகும். காட்சிக் கலைகளின் கூறுகளான வரைகள், நிறங்கள், பரிமாணம், ஸ்பரிச உணர்வு ஆகியவற்றையும், கேள்விக் கலைகளின் கூறுகளான தாள, லய, சந்த, பாவங்களையும், கட்டுக்கோப்பு, விகிதப் பொருத்தம், சமன்பாடு, சந்த நயம் ஆகிய நியதிகளுக்குட்படுத்தித் தளம், காலம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் மேடையில் வெளிப்படுத்துவது மேடை மொழியாகும். அத்துடன் நிகழ்வுக் கலைகளான சைகை, இசை, நடனம் ஆகியவையும் நாடக மேடைக் கலையின் உள்ளீடான அம்சங்களாகும். இவற்றையும் தன்மொழிக்குள் நாடகம் அடக்கிக் கொண்டுள்ளது. கவிதை, கதையம்சம் ஆகியவற்றைவிட நாடகத்திற்கே உரித்தானதும், அதில் ஊன்றி நிற்க வேண்டியதுமான நிகழ்வுகளைப் பௌதீக மாக்கி மேடைப் படைப்பைச் சௌந்தரிய அனுபவமாக்கித் தர ஆதாரமாக நிற்பது இந்த மேடைமொழியேயாகும். அதற்குரிய சூசகப் பெட்டகமாக நாடக இலக்கியம் திகழ வேண்டும். நாடகத்தின் சொற்கள் ஜீவகளைமிக்க பான்மையில் பாத்திரங்களின் வளர்ச்சியையும், நிகழ்வுகளின் வளர்ச்சியையும் இணைத்து முன்னோக்கி நடத்துவதாக அமைதல் வேண்டும். சிதறலற்ற சொற்கட்டும், கட்டுக்கோப்பும் கொண்ட உரையாடல்கள் மூலம் மனதில் மட்டும் பாத்திரங்களையும், நிகழ்ச்சிகளையும் படிமங்களையும் ஏற்படுத்துவ தோடு நில்லாமல், அவற்றை ஸ்தூலமாக்கிப் பார்வையாளர்களோடு உறவாடும் வகையில் நாடக இலக்கிய மொழி அமைதல் வேண்டும்.

நாடகாசிரியன் மேடைமொழியை உணரவேண்டுமெனில் மேடைப் படைப்போடும், அரங்கக் கலைகளோடும் தொடர்பு கொள்வதின் மூலமே அதனைச் சாத்தியமாக்கிக் கொள்ள முடியும். உலகின் தலைசிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள் அனைவரும் தத்தம் கால அரங்கப் படைப்புகளோடு நெருங்கிய பந்தம் மட்டுமல்ல, அவற்றில் பங்கும் வகித்திருப்பதைக் காணலாம். இத்தகைய பந்தமும் பங்கும் மேடைக்கலையின் ஞானத்தைப் பரிபூரணமாக அவர்களுக்கு அளித்ததுடன், அவர்களது காலப்படைப்புமுறையையும் தாண்டி அரங்கக் கலையின் சூட்சுமங்களையெல்லாம் அவர்களுக்கு உணர்த்தின. அவர்களுடைய நாடக எழுத்தோவியங்கள் அவ்வக்காலங்களையும் வென்று, வெறும் படிப்பிலக்கியமாக மட்டும் ஒதுங்கி விடாமல் அவ்வப்போது மேடைக் கலை வரலாற்றில், தோன்றியும் வளர்ந்தும் வருகின்ற பலவகையான படைப்பு முறைகளிலும், பாணிகளிலும் நிகழ்த்திக் காட்டக் கூடிய உத்வேகத்தை அளித்து வருவதைக் காண்கிறோம். இக்குணாதிசயமும் அத்தகைய நாடக இலக்கியங்களைச் சாஸ்திரீய தரத்திற்கு உயர்த்தி நின்று நிலவச் செய்கிறது.

மேடைமொழி எப்போது ஓரிரு குறுகிய அம்சங்களில் மட்டும் ஒதுங்கிச் சுற்றிவர ஆரம்பித்ததோ அப்போது தோன்றிய மேதாவிலாசமிக்க நாடக ஆசிரியர்கள் தங்களது படைப்பின் மேடைச் சாத்தியக்கூறுகளை அடைப்புக் குறிக்குள் விளக்கித் தந்திருப்பதையும் காணலாம்.

நாடக ஏடு என்பது இலக்கியம் மட்டுமல்ல, படைப்பு என்னும் கலைமூலம் சௌந்தரிய போதம் வளர்த்துத் தரவேண்டிய சாதனமும்கூட. நாடகப் படைப்பு என்பது இலக்கிய வடிவத்தை நாற்றுப் பறிப்பதுபோல் பறித்து, மேடையில் நட்டு வைப்பதல்ல. மேடை மொழியில் உயிர்த்துடிப்புள்ள சிருஷ்டியாக மாற்றித் தருவதாகும் இது. நாடக இலக்கியம் அதற்குரிய ஜீவ ஊற்றாக அமைந்திருக்க வேண்டும். இந்த நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த அரங்கக் கலை மேதையாக வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் Jerzy Grotowski யின் சொற்களில் கூறுவதானால், ''வெறும் இலக்கியமாகவோ, விவரணையாகவோ கொள்ளாது

நாடக இயக்குநரின் உத்வேக சக்தியாகவும், தனித்துவமுள்ள ஒரு கலைப்படைப்பின் உருவாக்கத்திற்கான உந்துதளமாகவும் நாடகத்தின் மொழி வடிவம் (text) கையாளப்படுவதாகும்'' என்பதாகும்.

நாடக இலக்கியம் பற்றிய இத்தகைய சங்கல்பத்தோடும், ஞானத்தோடும் தமிழ் மேடைக் கலைக்கு வருவோமானால் அது எவ்வளவு பின்தங்கிய நிலையில் உள்ளது என்பது நிதர்சனமாக விளங்கும். Brandon's Guide to Theatre in Asia என்ற நூலில், சென்னையில் நடைபெறும் தற்கால நாடகக்கலை பற்றி James R. Brandon குறிப்பிடுவது வருமாறு : (தமிழக நாடக மேடையைப் பற்றிய கணிப்பு இது தான். தமிழக மேடைக் கலையின் நிர்ணயத்தளமாக விளங்குவது சென்னைதானே?)

''சென்னையில் நடைபெறும் தற்கால நாடகங்கள் சர்வ சாதாரணமான சரக்காகும். உத்வேகமூட்டும் சோதனை முயற்சிகள் ஒன்றும் இங்கே நடைபெறுவதில்லை. பெரும்பாலும் அமெச்சூர் குழுக்களால் சதைப் பிடிப்பற்ற நிகழ்ச்சிகளே நடத்தப்படுகின்றன. இங்குள்ள சபா அமைப்புகள் இந்த நாலாந்தர உயிரற்ற நாடகங்களை டஜன் கணக்கில் நடத்தப் பணம் கொடுக்க முன்வந்து பாதுகாத்து வருகின்றன. இங்கு நடத்தப்படும் நாடகங்களின் ஆங்கிலத் தலைப்புகளைக் கண்டு ஏமாந்து விடவேண்டாம். ஆங்கிலம் சரளமாகக் கையாளப்படும் இடம் சென்னை. தங்களது தமிழ் மொழி நாடகங்களுக்கு ஆங்கிலத் தலைப்பு தருவதில் நாடக ஆசிரியர்கள் மிகுந்த ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். தொடர்ந்து பல அரங்குகளில் நாடகம் பார்க்க நேர்ந்தால் முதல் நாள் கண்ட காட்சியமைப்பையும், மேசை, நாற்காலி போன்றவற்றையும் எல்லா அரங்குகளிலும் பார்க்க நேரிடும் போது கண்கள் ஏமாற்றுவதாக நினைக்க வேண்டாம். தங்கள் நாடகத்திற்குகந்த காட்சியமைப்புக்களை வடித்துக் கொள்ளவோ, தயாரித்துக் கொள்ளவோ இங்குள்ள நாடகக் குழுக்கள் அக்கறை காட்டுவதில்லை. கமர்ஷியல் கம்பனிகளிலிருந்து வாடகைக்கு இவற்றை எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். ஏனைய

விஷயங்களில் உயர்ந்த ஞானமும் பக்குவமும் கொண்ட தமிழ் அவையினர் இத்தகைய முட்டாள் தனமான நாடக மேடையை எப்படிச் சகித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது புதிராகவே இருக்கிறது''.

பிராண்டனின் கணிப்பும், ஆதங்கமும் அர்த்தமற்றதல்ல, இந்நிலைக்குக் காரணம் நாடக ஆசிரியர்கள், மேடைக் கலைஞர்கள், பார்வையாளர்கள் ஆகிய மூன்று மட்டங்களிலும் மேடைக் கலையின் ஞானத்தைக் குறித்த அட்சராப்பியாசங் கூட இல்லாமலிருப்பதாகும். அதைவிட முக்கியமானது தாங்கள் இத்தகைய பேதமையிலிருக்கிறோம் என்பதே அவர்கள் இன்னமும் அறியாததொன்றாகும். இந்த அறியாமையின் காரணமாகத் தாங்கள் படைத்துத் தருவதெல்லாம் உன்னதமான கலைப்படைப்புக்கள் என்ற பூரண விசுவாச போதையில் வாழ்கின்றனர். இந்திய நாடகப் பாரம்பரியத்துடனோ, உலக நாடக வரலாற்றுடனோ, நவீன நாடக சங்கற்பங்களுடனோ இவர்களுக்கு ஒட்டும், உறவும், கிடையாது. இவை மேடைக்கலையின் ஊற்றுக்கேணிகள் என்பதை அறியாது, நைந்துபோன பார்ஸி தியேட்டர் பாணியே மேடைக் கலையின் சிறப்பு என்று வாழ்பவர்கள். கர்ட்சியமைப்பு, ஆடை, அணிகலன், ஒளி, ஒலி, இசை ஆகியவற்றை மேடைப் படைப்பில் ஒட்டவைப்பதைத் தவிர ஜீவகளை மிக்கக் கட்டுக் கோப்பாக நாடகத்தைத் தர இயலாதவர்கள், அர்த்தமற்ற இந்த மேடைக்கலை ஞானத்துடனேயே நாடகங்கள் எழுதப் படுகின்றன. அவை எப்படி நாடகங்களின் தகுதியையும் தரத்தையும் எட்ட முடியும்?

இந்தப் பின்னணியிலுங்கூட தற்போது இக்கலையில் ஒரு விழிப்பு தோன்ற ஆரம்பித்துள்ளது. அங்கங்கே நடைபெறும் சிறு சிறு முயற்சிகளில் இந்த விழிப்பைக் காண்கிறோம். தமிழ் நாடக மேடைக்கலையில் பாதிப்பும், உரிய இடத்தையும் பெறும் அளவிற்கு இந்தப் படைப்பு முயற்சிகளுக்குச் சக்தியு முள்ளதா என்பதைவிட, அரங்கக் கலையின் ஞானத்தை அறிய உதவும் துவக்கங்களாக இவற்றைக் கொள்ளலாம். மேடைக்கலைப் படைப்பைப்

பொருத்தவரை இந்த நிலையிருந்தாலும், நாடக இலக்கியங்கள் என்று சொல்லக்கூடிய சில நாடகங்கள் தோன்றியுள்ளன. 'மழை', 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்,' 'நாற்காலிக்காரர்', 'அப்பாவும் பிள்ளையும்', 'காலங்கால மாக', 'பயங்கள்' என்று சிலவற்றை நாடகங்கள் எனவும், அதற்குமேல் நவீனத் தமிழ் நாடகங்கள் எனவும் கூறமுடிகிறது. நாடக ஆசிரியர்களில் இந்திரா பார்த்தசாரதியும், ந. முத்துசாமியும் தமிழகத்தையும் தாண்டி அறியப்பட்டவர்கள். இவர்களுள் இந்திரா பார்த்தசாரதி டெல்லியில் வாழ்வதால் பிற மாநில நாடகங்கள், பிற நாட்டு நாடகங்கள் ஆகியவற்றைக் காணும் வாய்ப்புக்கள் பெற்றவர். அவை நாடகப் படைப்புக் கலையைப் பற்றி அதிக வீச்சுக்கள் கிடைப்பதற்கான வசதிகளைத் தருவது இயல்பு. முத்துசாமியைப் பொருத்த வரை இந்த வாய்ப்பும் வசதியும் குறைவு. இருந்தும் நவீன நாடக சங்கற்பங் களையும், பாரம்பரிய நாடக ஞானத்தையும் முத்துசாமி தன்வயப்படுத்திக் கொண்டுள்ளார் என்பதை அவருடைய நாடகங்களில் காணமுடிகிறது.

முத்துசாமியின் 'நாற்கா்லிக்கார'ரைத் தமிழகத்தில் நடந்த முதல் நாடகப் பயிற்சி முகாமில் பணிமனைத் தயாரிப்பாக அரங்கேற்றிய அனுபவம் எனக்கு உண்டு. தளஉலாக்கள் (stage movements) அமைப்பதிலும், தளக்கோலங்கள் (stage compositions) கோர்ப்பதிலும், தளப்படிமங்கள் (stage images) வடிப்பதிலும், தளச்செயல்கள் (stage business) வகுப்பதிலும் விரிந்து கொடுக்கும் வலிமை மிக்க உத்வேகத் தளமாக அந்த நாடகம் அமைந்திருந்தது. பணிமனைப் பயிற்சியாளர்கள் நேரிடையாகவே கண்டறிந்ததாகும். நாடகாசிரியன் என்ற நிலையில் முத்துசாமியின் மேடை மொழியாட்சியை விளக்குவதாக அது அமைந்துள்ளது. நவீன நாடகச் சம்பிரதாயங்களில் ஒன்றான அப்ஸர்ட் நாடகங்களின் கூறுகளை முத்துசாமியின் நாடகங்களில் காண முடிகிறது எனினும், அப்ஸர்ட் நாடகப் பாதிப்பால் ஏற்பட்ட நகல் வடிவம் என்ற நிலைக்கு ஒதுங்காமல் தமிழ் மண்ணிலும் அதன் சமுதாயப்

பின்னணியிலும் முத்துசாமி காலூன்றி நிற்கிறார் என்பதையும் உணரலாம். மனித வாழ்க்கையின் அர்த்தமற்ற செயல்களைச் சுட்டிக்காட்டிச் சென்றாலும், ஒரு நேர்வரை முறையில் இவரது நாடகம் நீங்கி முன் செல்வதைக் காணலாம்.

நாடக இலக்கியத்தின் இந்த அம்சங்களெல்லாம் நல்லதொரு மேடைப் படைப்பில் பார்த்து அறியும்போதே தெளிவாகும். துரதிர்ஷ்டவசமாக அத்தகைய நல்லதொரு மேடைப் படைப்பு இந்த நாடகங்களுக்கு இன்னும் கிடைக்கப் பெறவில்லை. அரங்கக் கலை ஒரு நிரந்தர இயக்கமாக மாறும் போதே இதற்குச் சாதகமான தளம் கிடைக்கும். அவ்வாறில்லாது மின்னல் கீற்றாக அரங்க நிகழ்ச்சிகள் நடப்பதில் பெரும் விளைவுகள் ஏற்பட நியாய மில்லை. இக்கலையில் ஆர்வமும், ஆத்மார்த்தமும் இப்போதுதான் துவங்கி உள்ளன. ஆர்வத்திலும், ஆத்மார்த்தத்திலும் மலரும் படைப்புகள் அனைத்தும் சிருஷ்டித்துவம் பெறவேண்டும் என்ற நியதிகிடையாது. மேடைக்கலை இயக்கம் வேரூன்றாத இந்த ஆரம்பக் கட்டத்தில், 'சுவரொட்டிகள்' போன்ற நாடகங்கள் மேடையேறுவதற்கு முன்னரே அச்சில் ஏறுவது தவிர்க்க முடியாது. இருந்தும் 'சுவரொட்டிகள்' ஒரு நாடகம்; மேடை மொழியின் வீச்சினைப் பெற்றுள்ள நாடகம் என்பதில் ஐயமில்லை.

'சுவரொட்டி'களைப் படிக்க நேர்ந்தால் 'இது என்ன நாடகம்?' என்று நகைச்சுவைத் துணுக்குகளையும், கதை வளர்க்கும் பாணி நாடகத்தையுமே பார்த்துப் பழகியவர்கள் மனக்குழப்பத்துடன் அங்கலாய்த்துக் கொள்ளலாம். இலக்கியங்கள் மூலம் ஒரு கால கட்டம் வரையில் கல்வித் திட்டத்தில் நுழைந்து விட்ட காரணத்தால் மட்டும் நாடகம் படித்துக் கலையில் சநாதன மனப்பான்மை கொண்டு இதைப் படித்தவர்கள் 'தலையும் வாலுமற்ற'தாகக் கருதலாம். இதில் இழையோடும் மைய நிகழ்வுக்கு உறுதுணையாக நிற்கும் நிகழ்ச்சிகளின் ஓட்டத்தினை மனதில் படிமங்களாக்கிப் பின் பற்றிச் செல்லும்போது நாடகம் நன்கு விளங்கும்; எளிதில் விளங்கும்.

தற்காலச் சடங்குகளில் ஒன்றினைப் பின்பற்றி நாடகம் துவங்குகிறது. சுவரொட்டிகள் ஒட்டுதல் என்பது துவக்கமாக எல்லா நிகழ்ச்சிகளுக்கும் தற்காலத்தில் நடத்தப்படும் சடங்காகும். 'நோட்டீஸ் ஒட்டக் கூடாது' என்ற எச்சரிக்கையையும் மீறி, சுவரொட்டிகள் ஒட்டும் சடங்கு நாம் தினசரி காணும் காட்சியாகும். அந்தத் தேய்ந்த எச்சரிக்கை வாசகங்களே பின்னணியாக வேத மந்திரம் போல் ஒலிக்க, சாங்கோபாங்கமாகச் சுவரொட்டி ஒட்டும் சடங்கு நாடகத்தின் நாந்தியாக (அரங்க வழிபாடு) அமைந்துள்ளது. நாந்தியின் அம்சமாக ஒட்டப்பட்ட சுவரொட்டியில் மிளிரும் தெருக்கூத்து விளம்பர வாசகங்களைப் படித்துப் பார்த்தவர்கள் தங்கள் மனதிலும், எதிரில் நிற்பவர்கள் மனதிலும் அவை எதிரொலிக்கப்படுவதை, மாறி மாறி எல்லாத் திசைகளிலும் திரும்பி, ஒருவருக்கொருவர் மார்பில் காது வைத்துக்கேட்டு அஷ்டதிசை வணக்கம் செலுத்துகின்றனர். அத்துடன் மந்திரம்போல் முணுமுணுத்து வெளிப்படுத்துகின்றனர். 'எதிரொலித்தல்' என்பது இந்த நாடகத்தில் முழுநீளமாகக் கிடக்கும் முக்கிய நிகழ்ச்சியாகும். இதை நாந்திக்குள்ளேயே சூசகமாக அறிவித்துவிட்ட காரணத்தால், சூத்திரதாரன் வந்து ஆற்றவேண்டிய நாடக அறிமுகம் நிகழாமல் பூர்வரங்கமே விகசித்து நாடகமாக மாறுகிறது. நாந்தியை முடித்தவனே - சுவரொட்டியை ஒட்டியவனே - சூத்திரதாரியாகத் தோன்றுவது அர்த்த புஷ்டியுடன் விளங்குகிறது. சம்ஸ்கிருத நாடகத்து சூத்திரதாரன், தெருக்கூத்துக் கட்டியங்காரன், கிரேக்க நாடகத்து கோரஸ், நவீன நாடகத்தில் ஆசிரியரின் வாய்மொழியாக விளங்கும் விளக்கம் தருபவன் ஆகியோரின் கூறுகளையெல்லாம் நாடக ஓட்டத்திற்குத் துணை செய்யும் வகையில் 'சுவரொட்டிகள்' சூத்திரதாரன் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். நாடகத்தின் முன்னேற்றத்திற்கும், நாடகத்தையும், அவையினரையும் பிணைக்கும் பாலமாகவும். நாடகத்தின் நிகழ்ச்சிகளுக்குள் ஆழ்ந்துவிடாமல் அவ்வப்போது அவையினரின் சிந்தனா சக்தியின் தூண்டுகோலாகவும் அவன் விளங்குகிறான்.

நாடகத்தின் கரு சமூகத்தின் சுயதரிசனமாகும். நாடகத்தைக் காண வந்துள்ள அவையினர் - அவைக்கூடத்திற்குள் நட்டு வைக்கப்பட்ட ஒத்தமுகம் எழுதப் பட்டுள்ளவர் அல்ல. மற்றவர்கள் - தங்களது தனித்த, ஒட்டுமொத்தமான பிரதிபலிப்பை மேடையில் கண்டுகொள்வதே நாடகத்தின் அடித்தளமாகும். நாடகத்தின் அந்தரங்கமான நிகழ்வு இந்தப் 'பிரதிபலித்தல்' என்பதுவே ஆகும். நாடகத்தின் அந்தரங்கமான 'பிரதிபலித்தல்' என்னும் இழையைப் பின்பற்றிச் செல்லுவதே சூசகமான பிற நிகழ்வுகள். இதய எதிரொலியை உணர்தல், மரியாதை தேடல், கண்முன் இல்லாதவரை நையாண்டி செய்தல், தன் முகத்தை இனங்கண்டுகொள்ள முயலுதல், இருளில் துழாவுதல், இருளில் பயங்கொள்ளுதல், பயங்காட்டுதல், பாரம்பரியம் தேடல், புகழேணி உச்சாணிக் கொம்பில் ஏற்றிவைத்துச் சுயநலம் தேடிக்கொள்ளுதல் ஆகிய சமூக நிகழ்வுகளின் பிரதிபலிப்புக்களையே தொகுத்து நாடகம் வளர்கிறது.

'நாடகம் வளர்கிறதா? சூத்திரதாரன் நடத்தும் பூர்வரங்கத்திலேயே நிற்கிறதே? இன்னும் ஏதோ நிகழவேண்டியிருப்பதுபோல் தொனிக்கிறதே? இனிமேல்தான் நாடகமே நடக்கும் என்ற எண்ணம் வரும்போது நாடகத்தை முடித்து வைத்திருக்கிறாரே? என்ற எண்ணங்கள் தோன்றுவதே இந்நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்கும், சிறப்புக்கும் சான்று ஆகும். இதன் மையமான கதாபாத்திரம் ஒரு தனி மனிதனல்ல, அவைக்கூடத்தில் அமர்ந்திருக்கும் அத்துணைபேரும் நாடகத்தின் மையமான கதாபாத்திரமாவர். மேடை மட்டும் நாடகம் நடக்கும் தளமாகாது அவைக்கூடமும் மேடைத்தளமாக மாற்றப் பட்டுள்ளது. அவையினரின் பங்கு என்பது நாடக உத்தியாக்கப்படாமல் அவையினரை நாடகத்தின் முக்கியப் பாகமாக மாற்றியுள்ளது இந்த நாடகம். அவர்கள் எப்படி நடிக்கவேண்டும் என்பதின் சூசனைகளே அவர்களிடையே நட்டுவைக்கப்பட்ட 'பார்வையாளர்கள்' என்ற முகமெழுத்துக் கொண்ட நடிகர்கள். இந்த முகமெழுத்துக்காரர்களும், மேடையில் தோன்றுபவர்களும், அவர்களின் நிகழ்ச்சிகளும் அவையினருக்கு அவர்களின் சொந்த முகத்தைக் காட்டித்

தருவதேயாகும். அவ்வாறு தரிசிக்கும் சொந்த முகங்கள் ஒவ் வொன்றிலும் பொதுவான தன்மையைக் காணுகிறார்கள். இந்தப் பொதுமை மேடையையும் அவைக்கூடத்தையும் தாண்டி வெளியே சமூகமாக விரிகிறதை உணர்வார்கள். ஜான்ஸனின் 'Every man is his humour' போல, 'Every man is his reflection' என்பதை வீதியில் நடக்கும்போது, சுவரொட்டிகளைக் காணும்போதெல்லாம் உணர்வார்கள், உண்மையில் நாடகம் மேடையில் நடைபெறவில்லை, சமூகத்தில் தான் நடைபெறுகிறது. நாடக ஆசிரியர் இதையே ஆரம்பத்தில் சூசகமாகத் 'தெருக்கூத்து' என்று சுட்டிக்காட்டுகிறார் கூத்து நடக்கும் இடம் மேடையல்ல. தெருதான். வீட்டுக்கு வீடு உள்ள சுவர்களையும் அவற்றில் ஒட்டப்பட்ட சுவரொட்டிகளையும் பார்க்கும்போது, தன்மை, முன்னிலை, படர்க்கை முறையில் நான், நீ, அவர் என வாழ்த்தியும் வைதும் வாழ்கிற அர்த்தமற்ற தன்மையுடன் வாழ்கிற சமூகத்தின் அவலநிலையும், அதே நிலையில் நேரடியாகப் பங்கு பெறாவிடினும் மனத்திற்குள்ளாவது ஒட்டியும் வெட்டியும் பங்குபெறும் சுயநிலையையும் உணர்ந்து கொள்ள முடியும். இந்தச் சுயதரிசனத்திற்கும், சமூக தரிசனத்திற்கும் உள்ளத்தை வளர்த்துக் கொண்டுவருவதே இந்த நாடகத்தின் வளர்ச்சியம்ச மாகும். 'நாளை மீண்டும் வந்தாலும்' - முன்கூட்டியே சில சங்கற்பங்களை மனத்தில் உடுத்திக் கொண்டு ரசிகன் என்ற ஆடையோடு முட்டாள்களாக வந்தாலும் - நிர்வாணமான மனத்துடன் புத்திசாலிகளாக வந்தாலும் - காணப் போவது சமூகத்தில் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் நித்திய நாடகத்தின் பூர்வரங்கத்தையே 'சுவரொட்டி'களில் காணமுடியும்.

பூர்வரங்கத்துக்குள்ளேயே ஓரங்க நாடகத்தின் கட்டுக் கோப்புக்குள் மேடைப்படைப்புக்குரிய மனோதர்ம உந்து தளமாக நாடகம் அமைந்துள்ளது. இந்தத் தளத்தில் அந்தரங்கமான நிகழ்வுகளை ஸ்தூலமாக்கும் பௌதீக நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பு பொருத்தப் பாங்குடன் விளங்குகிறது. மந்திரம் ஒலித்தல் மார்பில் காதுவைத்துக் கேட்டல், சல சலப்பு ஏற்படுத்துதல், இருட்டில்

துழாவுதல், இருளில் கூக்குரலிடுதல், சுவரொட்டியை ஒட்டுதல், கண்டித்தல், கிழித்தல், ஏணியில் ஏறி நிற்றல் ஆகிய ஸ்தூலமான செயல்கள் மனோ தர்மத்துடன் இணைந்து நடிக்கப்படுமாயின் இவற்றினூடே அந்தரங்கச் செயல்களின் ஓட்டமும் இழைந்து நிற்கும். மேலும் இந்தச் செயல்கள் மேடையில் காட்டப்பெறும் சேட்டைகள் என்ற அளவில் நிற்காமல், சமுதாயத்தின் செயல்களுக்கான குறியீடுகளாக (symbols) நிற்பவையாகும். அத்துடன் நாடகத்தை வெறும் ஒரு குறியீட்டுப் பாணிக்குள் அடக்காமல் மேடைச் சித்திரங்களைச் சிருஷ்டிக்கவும், உள்ளப் படிமங்களை அமைக்கவும் தூண்டுதல்களாக ஆக்கியுள்ளன. அவையினர் முகங்களில் காட்டும் அஷ்ட கோணல்களையும் மனத்திரையில் பதிப்பிப்பதுபோலக் கண்ணாடிச் சட்டத்துள் பிம்பங்களாக நின்றுகாட்டும் நையாண்டிகள் காட்டுகின்றன. முகமூடி தீட்டிய சுவரொட்டிக்கருகே ஏணியில் முகமூடியுடன் ஒருவன் நிற்க, தரையில் தலையாட்டும் பொம்மைகளாக மற்றவர்கள் நிற்பது சமூகக் கேலிச் சித்திரமாகத் தென்படுகிறது. இத்தகைய மேடைப்படிமங்கள் சமூதாயப் பிரக்ஞையுள்ள வர்களின் மனதில் அரசியல், ஜாதி, மதம், ஆத்மீகம், கலாச்சாரம் ஆகிய பல தளங்களின் படிமங்களைச் சித்திரித்துக் கொள்ளத் தூண்டுதலாக அமைந்துள்ளன.

சுவரொட்டி நாடகத்தின் மேடைச் செயல்கள் நாடகத்தின் கருப்பொருளை விளக்கும் சித்திரங்களாக அமைவதுடன் நாடகத்திற்கு ஒட்டுமொத்தமான ஒரு சந்த நயத்தையும் அளிக்கத் தவறுவதில்லை. விளக்கைப் போடுதல், அணைத்தல், நையாண்டி செய்தல், பின்பற்றல், ஒட்டுதல், கிழித்தல் ஒருதாள லயத்துடன் எதிரொலிகளாகத் திருப்பப்படுகின்றன. அதே தாள, லய சந்தத்தை நாடகத்தின் வசனமும் ஏற்று நாடக நிகழ்ச்சிகள் போலவே திரும்பத் திரும்ப ஒலிக்கின்றன. சர்வ சாதாரணமாகப் பயன்படுத்தும் பேச்சு மொழியே கடைந்தெடுக்கப்பட்டு, அடுக்கியும், மடக்கியும் இரட்டைக் கிளவிகளாகவும் கையாளப்பட்டு, சந்தப்பிடிப்புடன் துலங்குகின்றன. ''நான் நான் சுவரொட்டி'' ''நீ நீ சுவரொட்டி'' என்ற வார்த்தைகள் புரிந்துகொள்ளுதல் எத்துணை

கடினமானது என்பதைக் காட்டுவதுடன், சிந்தனையை மூளைக் குச்சிக்குள் தும்பிட்டு கட்டப்பட்ட மாடாக்கி, சுற்றிச் சுற்றிச் சுழல வைக்கும் லயத்தைக் காணலாம். இதே லயம் கவிதை யோட்டமாக நாடகம் முழுவதும் கையாளப்படுகிறது.

''...............................

பார்த்துப் பார்த்து
பார்வை விலக
பார்ப்பதையே பார்த்துப் பார்த்து
சந்தேகம் கொண்டு
விலக விலகியும்
நெருங்க நெருங்கியும்
எந்தப் பாச்சாவும் பலிக்காமல்
பூச்சாண்டி காட்டி
பயங்காட்டப் பயங்காட்டி
சாயலில் சாயலால் ஒத்து அழகுகாட்டி
ஒத்த ஆளுமையில்
விட்டேனா பார் என்று
சுவரொட்டிகள் முரண்பட்டன''

ஆகிய வரிகளோ புதுக் கவிதையாகவே மாறுகின்றன. இந்தக் கவிதை வரிகள் ஒரு குவி ஆடியாகி நாடகத்தின் சாரம்சமான சிறு பிம்பங்கள் மூலம் நம் அபிலாஷைகளையும், கனவுகளையும் 'பிரதிபலித்துக்' காட்டுகின்றன. பாரம்பரியத்தைத் தேடலாக மாற்றாமல் வெறியாக்கிக் கொண்ட சமுதாயத்தைக் கல்தோன்றி மண்தோன்றாக் காலத்துக்குக் கொண்டு போகாவிடினும், விக்கிரமாதித்தன் காலத்திலிருந்து, அத்திரிபாச்சா கதைக் காலம்வரை இக்குவியாடியில் காண்கிறோம். அத்துடன் நில்லாமல் இந்தச் சுவரொட்டிப் பாரம்பரியம் தொடர்ந்து நிலைபெற ''குழந்தைகள் கையில் கரித் துண்டு

களையும், விளையாடச் சுவர்களையும்'' கொடுக்கச் சொல்லிப் பூர்வரங்கமான ஓரங்க நாடகத்தை முடித்துக் கொள்கிறார்; இல்லை, சமுதாயத் தெருக்கூத்தை அறிமுகம் செய்து வைக்கிறார் முத்துசாமி.

முத்துசாமிக்கும் ஒரு முகமூடியை அணிவித்து ஏணியின் உச்சாணிப் படியில் ஏற்றி வைக்க வேண்டும் என்பது என் நோக்கமல்ல. நாடக இலக்கிய மொழியையும், மேடைக்கலையின் மொழியையும் முத்துசாமி எவ்வாறு தன்வயமாக்கிக் கொண்டுள்ளார் என்பதை அவர் நாடகம் நன்கு விளக்குகிறது என்பதைக் காட்டுவதே என் நோக்கமாகும். இவை இரண்டையும் கைவந்ததாகக் கொண்டதால் முத்துசாமியின் சுவரொட்டி நாடகமாக மலர்ந்து உள்ளது. நாடகத் துறையில் தங்களுக்கென்று தனியிடம் வகுத்துக்கொண்ட கேரளத்து நண்பர்கள் மத்தியில் 'சுவரொட்டிகளைப் படித்துக் காட்டிய போது, "A good modern Tamil drama" என்று ஏகோபித்துக் கூறினார்கள். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தளங்களில் வியாக்யானம் செய்யவும், கலையம்சத்துடன் கூடிய ஓர் மேடைப் படைப்பிற்கு உத்வேகத்தளமாக அமையக்கூடியதுமான தமிழ் நாடகம் தோன்றுவது தமிழ் மேடைக் கலையைப் பொருத்தவரை அரியதாயிற்றே. முத்துசாமி அதைச் சாதித்துக் காட்டியிருக்கிறார். அவரது 'சுவரொட்டிகள்' ஒரு நவீனத் தமிழ் நாடகம். முத்துசாமி தன்னை நவீனத் தமிழ் நாடகாசிரியர் என்பதனைச் சுவரொட்டிகள் மூலம் மேலும் உறுதி செய்து கொண்டுள்ளார்.



3. எனது நாடகமொழி★

ந. முத்துசாமி

நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டுவது. எதை, ஏன், என்ற கேள்விகளுக்கு எப்படிப் பதில் சொல்லப்படுகிறது என்பதைப் பொறுத்து நாடகம் பலவிதமாகி விடுகிறது. எழுத்துக் கலைஞனுக்கு நாடகம் என்பது சொல்லை நிகழ்த்திக் காட்டுவது. இது ஒரு கதையை மேடையில் நடித்துக் காட்டுவது என்பதிலிருந்து வேறுபட்டது. இந்த வேறுபாடு நடிப்பது என்பதிலிருந்தே தொடங்கிவிடுகிறது நடிப்பது என்பதில் தொனிக்கும் மிகையே இந்த வேறுபாட்டைத் தோற்று விக்கிறது. நிகழ்த்திக் காட்டுவது என்பது அடிப்படை. இந்த நிகழ்த்திக் காட்டல் என்பதில் நிகழ்ச்சி, கருத்து என்பவை தொனித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. இந்த நிகழ்த்திக் காட்டல், நடிப்பு என்பவற்றின் தொனிகளை இணங்கச் செய்தலில் புதிய காட்சிப் படிமம் உருக்கொள்கிறது. நிகழ்த்திக் காட்டல் என்ற அடிப் படையை எதைக் கொண்டு அர்த்தப்படுத்துகிறீர்கள் என்பதைக் கொண்டு 'நாடகம் வெவ்வேறு விதமாகிவிடுகிறது. இவை கதைக்குக் கதையுள்ள வேறுபாடுகளில்லை. இவை அடிப்படையான வெளியீட்டுச் சாதனங்களின் வேறுபாடுகள். எழுத்துக் கலைஞனாக இருப்பவன் சொல்லைக் கொண்டு நாடகத்தை அர்த்தப்படுத்தப் பார்க்கிறான். இதனால் சொல்தான் நாடகம் என்றாகி விடாது. சொல் ஒரு வெளியீட்டுச் சாதனமாக இங்கு இருக்கிறது; அவ்வளவுதான். இந்த நாடகத்தில் படைப்பாளியாக இருப்பவன் அடிப் படையில் எழுத்துக் கலைஞனானதால் நாடகம் சொல்லாலாகி இருக்கிறது. இதனால் சொல் இன்றி நாடகம் இல்லை என்றாகிவிடுமா? நாடக இயக்குநனே அடிப்படையான படைப்பாளியாக இருப்பானானால்-அவன் எழுதப் பட்டதைக் கொண்டு அதை மேடையில் நிகழ்த்தித்தான் தன் படைப்பாற்றலைக் காட்டவேண்டிய நிலையில் இல்லாமல் இருப்பானானால்-அவன் நாடகம் முற்றிலும் சொல்லின்றி இருக்கமுடியும்; இருக்கவும் இருக்கிறது. மேலும்

★ 'நாற்காலிக்காரர்' - நாடக நூலில் பின்னுரையாக உள்ள கட்டுரை (1974)

அவன் உச்சரிக்கப்படும் சொல்லை விலக்கி விட்டானானாலும் உச்சரிக்கப்படாத அபிநயங்களில் சிக்கிச் சொல்லைச் சார்ந்தவனாகவும் இருக்கக் கூடும். சொல்லிலிருந்து அறவே விடுதலை அடைந்தவன் அடிப் படையில் படைப்பாளியாக இருப்பானானால் கை, கால் முதலிய அவயவங் களின் இருப்பைக் கொண்டுதான் மனித அவயவங்களின் வணங்கிவரும் இயல்பைக் கொண்டு தான், நாட்டியமே, நாடகமே உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதை உணர்ந்து, அவற்றையே முதன்மையான மூலமாகக் கொண்டு முற்றிலும் பார்வைப் படிமங்களால் நிகழ்த்திக் காட்டி விடுவான். இங்கும் எதை, ஏன், என்பதைக் கொண்டு அநேக விதங்களாக அது உருக்கொண்டு ஒரேவிதச் சலிப்பூட்டலி லிருந்து விடுபட்டு அறிமுகமில்லாத புது அழகுகளுடன், வெளியீடுகளுடன் இருக்கக்கூடும். இதற்கு முடிவில்லாத மாற்றங்கள் இருந்து கொண்டே இருக்கின்றன. அத்தனைவிதப் பொலிவுகளும் அதனுடன் இருந்து கொண்டிருக்கின்றன; இங்கு எல்லாம் படைப்பாளியால் சொந்தமாக உணர்ந்து கண்டுபிடிக்கப்பட்டவை. இவை ஏற்கனவே இருக்கும் அம்சங்களின்.வேறு வகைச் சேர்க்கையில்லை; இவை இவனாகக் கண்ட புதுக். கோலங்கள். இவற்றில் மிகப் பழமையாக இருப்பவை மனித அவயவங்களும் மேடையிடமும்.

நான் சொல்லைச் சார்ந்திருக்கிறவன், எனக்கு எழுதிக் காட்டத்தான் தெரிகிறது. எனவே இந்த எல்லைக்குள்தான் நான் செயல்பட்டாக வேண்டி யிருக்கிறது. நேரே மேடைக்குப்போய் என் மனதில் தோன்றுகிற நடிப்பின் படிமங்களைச் சிதைவில்லாத முழு வெளியீடுகளாக்க என்னால் முடிய வில்லை. அதற்கான திறமையும், மன அமைப்பும் எனக்கில்லை; பயிற்சியும் இல்லை. கடுமையாக முயன்றாலும், என் மனதில் நடிகரின் அவயவங்கள் இயங்கி ஏற்படுத்தும் அநேகக் கோலங்களையும் உணர்வுகளையும் என்னால் ஏற்படுத்திக் காட்ட முடியாது. இந்நிலையில் எழுதி என் மனதில் தோன்றுகிற வைகளை அபிநயித்துக் காட்டி வெளிப்படுத்தப் பார்க்கிற சிரமங்களே என்

சொற்கள். அவற்றை மேடையில் கோலங்களாக மாற்றிவிட இயலும்; குறைந்த பட்சம் அவை மேடையில் கோலங்களாக மாறிவிடக்கூடிய கூறுகளைத் தன்னகத்தே கொண்டிருக்கின்றன. என்றாவது நான் அவற்றைக் கோலங்களாக மாற்றிக் காட்ட முடியாத நிலையில் சொல்லிக் கொள்ளலாம்.

எழுத்துக் கலைஞனாக இருப்பவன் நாடகத்தில் சொல் என்ற நிலைக்கு வந்த பிறகு அவனுடைய முழு முயற்சியில் சொல்லின், உன்னத நிலைக்குப் போகத்தான் அவனுக்குத் தோன்றும். சொல்லின் உன்னத நிலை கவிதை. இது கவிதை என்னும் ஒரு இலக்கிய உருவமில்லை. சொல்லின் சேர்க்கைகளால் தோன்றும் அர்த்தத்தை மீறி வரும் ஒரு அனுபவம். சொல்லின் ஸ்தூல அர்த்தத்தைத் தாண்டியிருப்பது இது. ஆன்மிக அனுபவம் எப்போதும் சொல்லுக்கு அப்பால் இருப்பதைப்போல இருப்பது இதுவும். மேலும், சொல்லின் இன்னொரு அம்சமான சப்தத்தையும் வயக்கிக் கொள்ளப் பார்ப்பான் இவன்.

நேரே மேடைக்குப்போய் என் மனநிலையை நடிகரின் உடலில் ஏற்படுத்திக் காட்ட என்னால் முடிந்தால் நான் சொல்லை அறவே ஒதுக்கிவிடுவேன். அது முடியாத நிலையில் எனக்குத் தெரிந்த எழுத்தைக் கைக்கொண்டதே என் நாடகங்கள். எழுத்தை முழு மூலமாகக் கொண்டு மேடையைப் பற்றி இரண்டாம்பட்ச அக்கறையுடன் இலக்கியத்தைப் படைக்கிற நோக்கம் எனக்கில்லை. சொல்லற்ற நாடகம் என்று நாடகத்தைப் பற்றிய என் கருத்து. இலக்கியத்தைப் படைக்கிற சொல்லைக் கொண்டு எழுதி அதை ஒரு இலக்கியமாக்க வேண்டும் என்ற நோக்கமின்றி இருப்பது. அதே நேரத்தில் சொல்லின் உன்னத நிலையைப் பிடிப்பது ஆகிய முரண்பாடுகளை ஒன்றாய் இயங்க வைக்க வேண்டும் என்று பார்ப்பது என் நாடகம். எழுதப்பட்டு யுகம் யுகமாகப் படிக்கப்பட வேண்டும் நாடகம் என்ற அபிப்ராயம் எனக்கில்லை. அது எப்போதும் நிகழ்காலத்தைச் சார்ந்திருக்க வேண்டும். உயிருடன் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறவருக்குப் படைப்புக் கலைஞன் மேடை என்று சொல்லப்படுகிற

ஒன்றில் நாடகம் என்று தான் உணர்ந்த ஒன்றை நிகழ்த்தி முற்றிலும் புதிய அனுபவத்தில் அவர்கள் பிரக்ஞையில் இதுவரையில்லாததை ஏற்படுத்தி விடுகிறதாகவே நாடகம் இருக்க வேண்டும் என்றே நான் விரும்புகிறேன். இவை நாடகத்தைப்பற்றிய என் கருத்துக்கள். என் நினைப்பு ஒரு விதமாகவும் என் செயல் வேறு விதமாகவும் இருப்பவற்றுக்குள் ஒரு ஒற்றுமையைக் காணப்பார்க்கிற விதமாகத்தான் என் நாடகங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன; என் மன அளவில், என் மனத்திற்குத் தெரிகிறது, என்னுடைய கருத்து முழு அளவில் எழுதிக் காட்டப்பட வில்லையென்று. முயன்று பார்த்த தோல்விகளே என் நாடகங்கள். ஆனால் எழுதிக் காட்டப்பட்ட அளவில் அவை நாடகங்களாகத் தோல்வி அடையவில்லை. இந்த அளவுக்கு அவை மேடையிலும் வெற்றிபெறும். ஆனால் நான் நாடகம் என்று எழுதுவது என்னுடைய மேற்சொன்ன கருத்தை முன்வைத்துத்தான். இப்படிப்பட்ட கருத்துள்ளவர்களில் தமிழில் முதலானவனாக நான் இருப்பதால் என் நாடகங்கள் தமிழில் முதன்மையானவைகளாகி விட்டன.

II

எனக்குச் சொந்த ஊர் புஞ்சை. தஞ்சாவூர் ஜில்லாவில காவிரிப பூம்பட்டினத்திற்கு அருகில் காவிரிக்கரையில் இருக்கிறது இக்கிராமம்.

கிராமத்தோடு எனக்குள்ள உறவு அன்பும் வெறுப்பும் கலந்தது. மனிதனாக வளர்ந்து கிராமத்தைவிட்டு நகரத்தில் வேலைக்கு வந்த பிறகும் அக்கிராமத்தில் முளைத்த ஒரு தாவரமாக என்னை உணர்கிறேன். இது சுதந்தரமான வாழ்க்கையில் முரணைத் தோற்றுவிக்கிறது, இதனால் கிராமத்தின் மீது வெறுப்புத் தோன்றுகிறது. கிராமம் என்னைப் பீடித்துக் கொண்டிருப்பதாக உணர்கிறேன். அதிலிருந்து விடுதலை பெறுகிற காரியமாகவே என்னுடைய எழுத்து எனக்குத் தோன்றுகிறது.

என்னுடைய ஏழாவது வயதில் என்னுடைய தந்தை இளம்வயதில் இறந்துவிட்டார். அவர் பள்ளிக்கூட ஆசிரியர். அவர்மேல் ஆசிரியர்மேல்

கொள்ளும் அபிமானத்தைக் கிராமம் கொண்டிருந்தது. அந்தத் தலைமுறை இன்னமும் பழைய நினைவோடு மாணாக்கர்களாக இருந்து கொண்டிருக்கிறது. அவர் விவசாயத்தில் நிபுணர். விவசாயிகள் விவசாய நிபுணரிடம் கொள்ளும் மரியாதையும் இருந்தது இவரிடம். பள்ளிக்கூடம் அவருடைய மேனேஜ் மெண்டில் இருந்தது. பள்ளிக்கூடத்தையும் கவனித்துக் கொண்டு விவசாயத்தையும் கவனிக்க முடியவில்லை என்று பள்ளிக்கூடத்தை விட்டு விட்டு முழுநேரமாக விவ்சாயத்தில் ஈடுபட்ட சில ஆண்டுகளில் இறந்து விட்டார். பள்ளிக்கூட ஆசிரியராகவும், சிறந்த விவசாயியாகவும் இரட்டிப்புச் செல்வாக்கு அவருக்கு. எல்லோரிடமும் அன்பும் கொண்டிருந்தவர் என்று இப்போதும் கிராமத்தில் அவரை நினைவுபடுத்திக் கொள்பவர்கள் இருப்பதால் தோன்றுகிறது. ஏழு வயதிலிருந்து தந்தை என்னுடைய மனதில் விஸ்வரூபம் கொள்ளும்படி கிராமம் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பங்களிலும் செய்து கொண்டி ருந்தது, எனக்குத் தோன்றுகிறது, இதனால் புஞ்சை என்னை ஏழுவயது மகனாகவே தங்கவைத்து விட்டிருக்கிறது என்று. தந்தையை மகனின் தலைமேல் ஏற்றி உட்கார்த்தி வைக்கிற காரியத்தைத் தன்னை அறியாமலே செய்து கொண்டிருந்தது புஞ்சை. இப்போதும் அதைப் பெருமையோடு செய்கிறவர்கள் இருக்கிறார்கள் புஞ்சையில்.

இவ்வளவு திறமையுள்ள தந்தை திரும்பி வருவார் என்பதான ஒரு எண்ணமும் என் மனதில் கிராமத்தால் தோற்றுவிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் இன்னும் நான் தந்தையைத் தேடிக் கொண்டிருப்பதாகவே எனக்குத் தோன்று கிறது. நடைபெற முடியாதவை நடக்கும் என எனக்கு ஒரு க்ஷண நம்பிக்கை தோன்றுகிறபோது அது தந்தையைத் தேடுகிற காரியமாக நினைக்கிறேன்.

இந்தத் தகவல்களால் 'அப்பாவும் பிள்ளையும்' நாடகம் கூடுதல் அர்த்தத் தோடு புரியும் என்று நினைக்கிறேன்.

இதில் 'நாற்காலிக்காரர்' ஒரு அரசியல் நாடகம். அரசியல் ஒரு விளை யாட்டுப்போலாகி, சுவராஸ்யத்திற்குத் தேவையான சிக்கல்களுடன் இருந்து

கொண்டிருக்கிறது. நமது அரசியல்வாதிகள் தீர்வுகளுக்குச் சிக்கல்களைத் தோற்றுவிக்கிறார்கள் வாதத்திற்கு விஷயம் தேவைப்படுகிறது.

'காலம் காலமாக' ஒரு தலைமுறைப் பிரச்சனை. தலைமுறை இடை வெளியைப் பற்றித் தமிழ் எழுத்தாளர்கள் பேசிக் கொண்டிருந்த நாளில் அது எழுதப்பட்டது. இளம் தலைமுறை எழுத்தாளர்கள் மாறுபடுகிறார்கள் என்றபோது முந்திய தலைமுறைக்காரர்களாகத் தங்களைப் பாவித்துக் கொண்டவர்கள் குற்றம் கண்டு கொண்டிருந்தார்கள். அதன் விளைவு 'காலம் காலமாக'.



4. சிலப்பதிகாரம் நவீன நாடகமாகிறது★

இந்திரா பார்த்தசாரதி

என்னுடைய நூல்களுக்கு நான் பொதுவாக முன்னுரை எழுதுவதில்லை; 'ஏசுவின் தோழர்கள்' என்ற நாவலுக்கும், 'ஔரங்கசீப்', 'நந்தன் கதை' என்ற நாடகங்களுக்கும் எழுதியிருக்கிறேன். மிகச் சுருக்கமான அறிமுகங்கள் அவை.

'கொங்கைத் தீ'க்கு முன்னுரை தேவை என்று நண்பர் கண்ணன் கூறினார்.

தமிழிலுள்ள மிகச் சிறந்த காவியமொன்றை நான் நாடகமாகத் தந்திருப் பதற்குப் போதிய காரணங்கள் வேண்டும்.

நான் பள்ளிக்கூடத்தில் படித்த போது, எனக்கு 'ஊசூழ்வரி' பாடமாக இருந்தது. என்ன காரணத்தினால் அது என்னை ஈர்த்ததென்று எனக்கு அப்பொழுது தெரியவில்லை. 'என்றனன் வெய்யோனி' விருந்து, இறுதி வரியாகிய 'சென்றாள் அரசன் செழுங்கோயில் வாயின் முன்' என்பது வரை எனக்கு மனப்பாடம். அர்த்தம் முழுவதும் விளங்காவிட்டாலும், தவறிழைக் கப்பட்ட ஒரு பெண்ணின் சீற்றம் என் மனத்தில் பல சலனங்களை ஏற்படுத்தியது.

பிறகு எம். ஏ. படிக்கும் போது, 'சிலப்பதிகாரம்' முழுவதும் எனக்குப் பாடமாக இருந்தது. இலக்கியத்தை இலக்கியமாகப் பார்க்காமல், அரசியல் நோக்கில் விளைந்த உணர்ச்சிப் பூர்வமான அணுகுமுறை பரவியிருந்த காலம் அது. கற்பில் சிறந்தவள் கண்ணகியா, சீதையா என்ற பட்டி மன்றங்கள் நிகழ்த்திக் கற்பைத் தராசில் போட்டு எடை நிறுவிய காலம் அது. பார்க்கப் போனால், இத்தகைய பட்டி மன்றங்களைத் துவக்கி வைத்தவனே சேரன் செங்குட்டுவன் தான். அவன் 'தண்டமிழ் ஆசான் சாத்தனிடமிருந்து கண்ணகி வரலாற்றைக் கேட்ட பிறகு 'தன் கணவன் உயிர் நீத்தவுடன் அவனைத் தொடர்ந்த பாண்டிய மாதேவி, கோவலன் இறந்ததும் அவனைத் தொடராமல்

★ 'கொங்கைத் தீ' நாடக நூலுக்கு எழுதியுள்ள முன்னுரை (1990).

வழக்காடி வென்று பிறகு அவனோடு சொர்க்கம் புகுந்த கண்ணகி, ஆகிய இருவர்களில் சிறந்தவர் யார்' என்று வினவி இக்காலப் பட்டிமன்ற வீரர்களுக்கு முன்னோடியாக இருக்கின்றான்.

அதற்குப் பிறகுதான், பாண்டிய மாதேவியின் கற்பு 'அறக்கற்பு', கண்ணகி யின் கற்பு, 'மறக்கற்பு' என்ற பாகுபாடுகள் பண்டிதர்கள் நாவில் புகுந்து விளையாடத் தொடங்கின.

'கற்பு' என்றால் என்ன?

'கற்பு'க்கு வேர்ச்சொல் 'கல்' என்று 'லெக்ஸிகன்' கூறுகிறது. அகப்பொருள் ஒழுக்கத்தில் 'களவு'க்குப் பிறகு 'கற்பு', அதாவது திருமணமான நிலை. கணவனும் மனைவியும் ஒருவரையொருவர் புரிந்துகொண்டு இல்லறம் பயிலுதல். பழைய தமிழிலக்கியங்களில் கற்பும் முல்லையும் இணைத்தே பேசப்பட்டன. 'கற்பு முல்லை' என்ற ஒரு திணையே உண்டு. 'தலைவி, தன் கொழுநன் நலத்தைப் பெருகச் சொல்லும் புறத்துறை' என்றும், 'கணவனைப் பிரிந்த தலைவி தனியிருந்து தன் நிறை காத்தலின் சிறப்பைக் கூறும் புறத்துறை' என்றும் 'கணவனருளத்' 'தலைவி விருந்தோம்பும் செல்வத்தை வாழ்த்தும் புறத்துறை', என்றும், புறப்பொருள் வெண்பாமாலை இத்திணைக்கு விளக்கம் கூறுகிறது.

தொடக்கக் காலத்தில், ஓர் ஆணும், பெண்ணும் திருமணமாகி ஒருவரை யொருவர் புரிந்து கொண்டு, இல்லறம் என்ற நல்லறம் பயிலுதலைக் கூற வந்த சொல், பிறகு, பெண்ணைச் சார்த்தியே பேசப்பட்டு, அவளுடைய பதிவிரதா தன்மையையும், 'பொறுமை'யையும் (முல்லை நில ஒழுக்கம் 'இருத்தல்') குறிக்க வந்த சொல்லாக மாறி விட்டது என்று சொல்லலாம்.

இதற்கு என்ன காரணம்?

பெண்ணைக் கண்டு ஆண் அஞ்சுகிறான். அவளுடைய சக்திக்கு எல்லை யில்லை என்ற பயம். அவளை அடக்கியாளுதலில்தான் தன் தற்காப்பு

இருக்கிறது என்று நம்புகிறான். இயற்கையைப் பெண்ணாகப் பாவிக்கும் மனிதன், அவளைக் கண்டு அஞ்சிய நிலையில், சுற்றுப்புறச் சூழலை அழிப்ப தின் மூலம், அவளைக் கற்பழிப்பதாக நினைத்துத் தன் ஆளுமையையும் ஆக்ரமிப்பையும் உணர்த்துகிறான் என்று காப்ரா கூறுகிறார்.

இந்தியாவில் தாந்திரிக வழிபாட்டில், பெண்ணின் சீற்றமாய், துர்க்கை காட்சியளிக்கிறாள். சீற்றம் அடக்கப்பட்ட நிலையில், ஆணின் ஆளுமைக்கு உட்பட்ட பிறகு, உமா. சாந்தத்தின் உருவகம்.

தமிழிலக்கியங்களை ஆராய்ந்து வரும் மேல் நாட்டு அறிஞர்கள் 'அணங்கு' என்ற சொல் 'பேய்' என்றும் 'பெண்' என்றும் பொருள் வருவதைச் சுட்டிக் காட்டி, பெண்ணைக்கண்டு ஆண் அஞ்சுவதை எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார்கள்.

ஆகவேதான் 'கற்பு' என்ற பண்பு. ஆண் இனத்தால் பெண் இனத்துக்குப் பூட்டப்பட்ட பொன் விலங்காயிற்று.

சிலப்பதிகாரத்தில், கண்ணகியும் கோவலனும் எவ்வாறு அறிமுகமா கின்றார்கள் பாருங்கள். 'கண்ணகி திருமகளைப் போல் அழகு வாய்ந்தவள். அருந்ததி போல் கற்புடையவள், நன்மக்கள் போற்றும் உயர்ந்த குணங் களையுடையவள்'

'கோவலன் மிகுந்த புகழுடையவன்; அழகிய பெண்கள் காமக் குறிப்புத் தோன்ற இவனைச் 'செவ்வேள்' (முருகன்) என்று பாராட்டும்படியான தோற்றமுடையவன்.'

நம்முடைய நூல்களில் பெண்கள்தாம் காமமுற்றுப் பரவசமாகி ஆண்களின் தோற்றங்களில் ஈடுபடுவதாகச் சொல்லி, இது அந்தந்தப் பாட்டுடைத் தலைவர் களின் பண்பாக ஏற்றிப் பேசப்படுகின்றதே யன்றி, பாட்டுடைத் தலைவிகளின் அழகில் மயங்கிக் காமக் குறிப்புத் தோன்ற நல்ல தோற்றமுடைய ஆண்கள் அவர்களைப் பாராட்டிப் பேசுவதாக வரும் இலக்கிய மரபு கிடையாது.

காவியத் தலைவியின் உயர்ந்த பண்பு அவள் கற்பு என்றுதான் கூறப்படுகிறது.

கண்ணகியை முதலில் அறிமுகப்படுத்திய பிறகு கோவலனை ஆசிரியர் சித்திரிக்கின்றார் என்பதால், பெண் இனத்துக்கு ஏற்றம் அளிக்கின்றார் என்ற தவறான கருத்து உருவாகிவிடக் கூடாது என்ற அக்கறையினாலோ என்னவோ, அடியார்க்கு நல்லார் 'கண்ணகியை முன் கூறினார், 'பத்தினியை ஏத்துதல் உட்கோளாகலான்' என்கிறார்.

கண்ணகி என்ற கதா பாத்திரம் எவ்வாறு படிப்படியாகப் பரிணாம முறுகின்றது என்பதைச் சித்திரிக்கின்றது சிலப்பதிகாரம் என்ற மாபெரும் காவியம்.

'மனையறம் படுத்த காதை'யில், கோவலன் உணர்ச்சி வயப்பட்ட நிலையில் அவளை நலம் பாராட்டுகிறான். கண்ணகி வாயைத் திறக்கவில்லை. இதைத் தொடர்ந்து வருவது 'அரங்கேற்று காதை'. வணிக குலத்தில் பிறந்த கோவலன் அக்குலத்துக்கு அந்நியப்பட்டுப் போய், கலைகளில் நாட்டமுடையவனாகி, கலைத்துறையையே வாழ்க்கையாக உடைய கணிகையரை நாடுகின்றான். கண்ணகிக்குப் பிறகு அவன் உறவுகொண்ட முதல் பெண் மாதவியாகத் தானிருக்க வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை. கோவலனும் கண்ணகியும் இல்லறம் நடத்தத் தொடங்கி 'யாண்டு சில கழிந்தன' என்கிறார் இளங்கோவடிகள். இவ்வாண்டுகளில், தன் கலைப்பசிக்கு ஈடு கொடுக்க முடியாத கண்ணகியின்பால் சலிப்படைந்த கோவலன், கணிகையரைத் தேடிச் சென்றிருக்கக் கூடும். மாதவியைக் கண்ட பிறகுதான், 'இதுதான் என் தேடலின் எல்லை' என்று அவன் மகிழ்ந்திருக்கலாமென்று தோன்றுகிறது.

நிலை கொள்ளாமல் தவிக்கும் ஒரு கலைஞனின் உள்ளத்தைப் புரிந்து கொள்ளும் போதுதான், கோவலனை நம்மால் அடையாளம் காணமுடியும். கோவலன் காமுகனா இல்லையா என்பது பிரச்னை அன்று; ஆனால் இந்திர

விழாவூரடுத்த காதையில், 'குரல்வாய்ப் பாணரொடு நகரப் பரத்தரொடு திரிதரு மரவிற் கோவலன் போல' இனிவாய் வண்டினொடு இன்னிள வேனிலொடு மலய மாருதம், வந்ததாக இளங்கோவடிகள் கூறுகின்றார். கோவலனின் பூம்புகார் வாழ்க்கையை இது சித்திரித்துக் காட்டுகின்றது.

'அரங்கேற்று காதை'யைத் தொடரும் 'அந்திமாலைச் சிறப்புச் செய் காதை'யில், பத்தினிப் பெண்களுக்கென்று விதிக்கப்பட்ட, கண்ணகியின் 'இருத்தல்' (பொறுமை) பண்பு கூறப்படுகின்றது. மாதவியோ 'நிலவுப் பயன் கொள்ளும் நிலா முற்றத்துக் கோவலனுக்குக் 'கலவியும் புலவியும்' (ஊடல்) மாறி மாறி அளிக்கின்றாள்.

இளங்கோவடிகள் நயமாக இங்குக் கோடியிட்டுக் காட்டுவதை உணர்ந்ததினால்தான், 'கொங்கைத் தீ'யில் கோவலன், கண்ணகி, மாதவி ஆகியோருடைய பாத்திரப் புடைப்பு எனக்குச் சாத்தியமாயிற்று.

கண்ணகி கணவனை ஒரு 'ஸ்தாபனமாக'க் (Institution) காண்கின்றாள்; காதலனாகக் காணவில்லை. கோவலன் நலம் பாராட்டியபோது அவள் மௌனத்துக்கும், அவன் அவளைப் பிரிந்த பொழுது, ஊடல் கொள்ளாமல், பொறுமையை மேற்கொண்டதற்கும் இதுதான் காரணம். சங்க இலக்கியங்களில் வரும் தலைவி, களவொழுக்கத்தின் போது, தலைவனுக்கு நிகராகப் பேசி, கற்பின் போது, 'கலவியும் புலவியும்' மாறி மாறி அளிக் கின்றாள். சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் 'களவு மண' மரப போய்விட்டதாகத் தெரிகிறது; 'ஐயர் யாத்த' மரபாகிய திருமணச் சடங்குகளுக்குப் பிறகுதான், கணவன் மனைவியாகத் தலைவனும், தலைவியும் சந்திக்கின்றார்கள். கணவனைக் காதலனாகக் காணும் மரபு கழிந்து, தான் சுமங்கலியாயிருப்பதற்கு அவன் ஒரு கருவி என்ற மனநிலை ஏற்பட்டு விட்டது. சுமங்கலியாய் இறந்தால்தான் அருந்ததியைப் போல் வானத்தில் விண் மீனாக ஒளிரலாம். மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில், கண்ணகியை மீண்டும் மீண்டும் அருந்ததியோடு ஒப்பிட்டுப் பேசுவதைக் கவனிக்க வேண்டும்.

'கனாத்திற முரைத்த காதையில்' தான் கண்ணகி முதல் முறையாகப் பேசுகின்றாள். அதாவது, ஒன்பதாம் காதையில், அவள் கண்ட 'கனாவைத் தன்தோழி தேவந்தியிடம் கூறுகின்றாள்!' ஆகவே கண்ணகியின் முதற் பேச்சு கனவைப் பற்றியதாக இருக்கிறது.

கணவன், மாதவியை விட்டுத் தன்னிடம் வந்து விடுவான், என்பதைக் காட்டிலும் அவள் ஒரு கண்காணாத தேசத்துக்குச் சென்று அந்நாட்டு அரசனிடம் வழக்குரைக்கப் போகின்றாள் என்பது அவளுக்கு வியப்பளிப்ப தாகத் தோன்றுவதுதான் அவள் வளர்ச்சியைக் குறிக்கின்றது. 'கொங்கைத் தீ'யில், தொடக்கத்தில் வரும் கண்ணகி செத்த பின் விண்மீனாவதைத்தான் இலட்சியமாகக் கொண்டிருக்கிறாள். விருந்தினரையும், துறவிகளையும், அந்தணர்களையும் பேணுவதற்குக் கணவன் ஒரு கருவி என்று நினைக் கின்றாளே தவிர, அவனைக் காதலனாகக் காணவில்லை.

இதுவே கோவலனின் விரக்தி. மாதவியை நாடிச் செல்கிறான்.

பல கணிகையரை நாடுவதைக் காட்டிலும், கோவலன் மாதவி என்ற ஒரே பெண்ணிடந்தான் இருக்கின்றான் என்பது கண்ணகிக்கு ஆறுதலாக இருக்கிறது. அவளால் குடும்ப நிலையிலிருந்து கொண்டு மாதவியைப் போல இருக்க முடியாது. ஆனால் மாதவி தன் கணவன் ஒருவனை மட்டுமே வரித்துக் காதல் புரிகின்றாள் என்பது கண்ணகிக்கு மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றது. அவள் தன்னை மாதவியாகக் கண்டு, கணவன் இன்பம் காண்பது தன்னிடந்தான் என்று பாவித்துக் கொண்டிருக்கவும் கூடும். 'போற்றா ஒழுக்கம் புரிந்தீர்' என்று கூறுகின்றவள் மாதவியைக் கடிந்து ஒரு சொல் கூட கூறவில்லை. அதனால் தான், 'கொங்கைத் தீ'யில், கோவலன் மாதவிக்கும் துரோகம் செய்கின்றான் என்பது அவளுக்கு மிகுந்த சினத்தைத் தருகின்றது. மாதவி போன்ற கணிகைக் குலப் பெண், கோவலனின் பரத்தைமையை எப்படிப் பொறுத்துக் கொள்ள முடிகின்றது என்பதுதான் அவள் ஆச்சர்யம். 'இந்தச் சமூகச் சட்டம் கடமை

மிக்க மனைவியின் வாயைத்தான் அடைத்து வைத்திருக்கிறது. ஆனால் கவர்ச்சி மிக்க கணிகையருக்கு.' என்று அவள் கூறுவது அவள் வளர்ச்சியைக் குறிக்கிறது.

அடுத்த நிலை, கண்ணகி, கவுந்தி அடிகளிடம் 'வீட்டுக்கு வெளியே வந்துதான் அதிர்ச்சிகளைச் சந்திக்கப் போகின்றேனா' என்று கேட்பது. கவுந்தி அவளைப் பாராட்டுகிறார்: 'நீ வெளியுலகைச் சந்திக்க ஆயத்தமாகி விட்டாய்'.

இறுதியில் வரும் கண்ணகி, கணவனை அநியாயமாகக் கொன்று விட்டார்கள் என்று கேட்டதும் விசுவரூபம் எடுக்கும் கண்ணகி, அரசநீதி பெண்ணினத்தைத் தான் தண்டித்திருக்கின்றது என்று சீறுகின்றாள்.

கண்ணகி இட முலையைத் திருகி எறிந்து, பாண்டிய மாநகரை எரிப்பதாகக் கதையில் வருகிறது.

இது அதீத நிகழ்ச்சியா இல்லையா என்ற ஆராய்ச்சி தேவையேயில்லை.

'உலகக் கட்டுக் கதைகள், அதீதக் கற்பனைகள் யாவும் மனித இனத்தின் மொத்த அடிமன ஆழ் நிலையின் (Unconscious) வெளியீடு' என்கிறார் யூங்.

அர்த்த நாரீஸ்வரர் தோற்றத்தில் இடப்பக்கம் பெண்; வலப்பக்கம் ஆண். இடப்பக்கம் போகம், வலப்பக்கம் யோகம். இதுவரை, பெண்ணாக இருந்த கண்ணகி, 'போக' உறுப்பை வீசி எறிந்து 'அச்சம், நாணம், மடம், பயிர்ப்பு' என்ற வேலிகளுக்குள் இயங்கிய தன் பெண்மையை அழித்துக் கொண்டு மூலப் பொருளாம் பெரும் சக்திக் கனலாய் மாறுகின்றாள். 'Primordial Energy' என்று சொல்லலாம். இதனால்தான் பாரதியின் 'ஊழிக் கூத்து'ப் பாட்டை இறுதியில் வைத்தேன்.

'சிலம்பு'ம் ஓர் உருவகம், 'ஐங்குறு நூறி'ல் 'சிலம்பு கழி நோன்பு' என்று வருகிறது. முதலிரவின் போது, பெண்ணின் கன்னித் தன்மை நீங்கியதற்கு அடையாளமாகச் சிலம்பைக் கழற்றி விடுவார்கள். ஆனால் ஒவ்வொரு

பெண்ணிடமும் சிலம்பு உடனிருத்தல் அவசியம். அணியலாம். அல்லது அணியாமலுமிருக்கலாம். 'சிலம்பு' 'பேதமை'யின் உருவகம். கண்ணகியின் 'பேதமை'த் 'தோழி'யாகிய 'சிலம்பு' , கன்னித்தன்மை கழிந்த பிறகு அவளுக் கிழைக்கப்பட்ட கொடுமையின் காரணமாகக் கோவலனைப் பழி வாங்குவ தாகக் கண்ணகி நினைக்கின்றாள். இளங்கோவடிகள் இக்காவியத்துக்குச் 'சிலப்பதிகாரம்' என்று ஏன் பெயர் வைக்க வேண்டும்? இது சிந்திக்க வேண்டிய விஷயமாக எனக்குப் படுகிறது. ஐம்பெருங் காவியங்களும் ஒரு பெண்ணின் ஒவ்வோர் அணியைத் தலைப்பாகக் கொண்டிருக்கிறது என்பது வெறும் எதேச்சையாக நிகழ்ந்துவிட்ட ஒற்றுமையா?

'கொங்கைத் தீ'யில் வரும் கண்ணகி மனிதப் பெண். அவளை நான் தெய்வமாக்க முயலவில்லை. அவளைப் பத்தினித் தெய்வமாக்குவதுதான் ஆணுக்குத் தேவையான தற்காப்புச் சௌகர்யம்.

இதனால்தான் நான் 'வஞ்சிக் காண்ட'த்தினருகில் செல்லவேயில்லை.

கதை மதுரைக் காண்டத்துடன் முடிந்து விடுகின்றது. இது ஒரு துன்பவியல் முடிவு. துன்பவியல் முடிவை இந்திய மனம் ஏற்றுக் கொள்வதில்லை என்பதற் காகத்தான் இலக்கியச் சலுகையாக 'வஞ்சிக் காண்டம்' எழுதப்பட்டிருக்கிற தென்று நினைக்கிறேன்.

'வஞ்சிக் காண்டம்' ஓர் அரசியல் தத்துவம். இக்காலத்துக்குமேற்றது. வடநாட்டு அரசர்களோடு போரிடுவதற்குச் சேரன் செங்குட்டுவனுக்குச் சமயச் சார்புடைய ஓர் அரசியல் கோஷம் தேவையாக இருக்கிறது. கண்ணகிக்குக் கோயில் கட்ட வட நாட்டின் மீது படையெடுக்கிறான். இதையும் நாடகத்துக்கு உள்ளடக்கினால் கதைக் கரு திசைமாறிப் போய் விடக் கூடுமென்று எனக்குத் தோன்றிற்று. அதனால் எழுதவில்லை. இதைத் தனி நாடகமாக எழுதலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் முக்கியக் கதாபாத்திரம் விதி. கிரேக்க துன்பவியல் நாடகங்களிலும் விதிதான் முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. கிரேக்க துன்பவியல்

நாடகங்களில் கடவுளர் காத்துக் கொண்டிருப்பார்கள், மனிதன் எப்பொழுது தவறு செய்யப் போகிறான், அவனைத் தண்டிக்கலாமென்று, 'விஷமக்காரச் சிறுவர்களுக்குப் பறக்கும் பூச்சிகளைப் போல், கடவுளர்க்கு நாம்' என்று 'கிங்லியரி'ல் வருவதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். ஆனால் ஒவ்வொரு வருடைய குண அமைப்பே, அவரவருக்கு விதி என்பது, என் கருத்து. 'கொங்கைத் தீ'யில் இதைத்தான் நான் வற்புறுத்த முயன்றிருக்கிறேன்.

கோவலனால் வேறு மாதிரியாக இருந்திருக்க முடியாது. இது அவனுக்கேற்பட்ட தவிர்க்க முடியாத தன்மை. கலைஞன் உள்ளம் கணிதத்தை வெறுக்கின்றது. ஆனால் தான் செய்வது தவறு என்ற குற்ற மனப்பான்மையும் அடிமனத்தில் நிழலிடுகின்றது. மாதவியிடம் கோபம் கொண்டு 'கூல மறுகு'க்குச் (கடைத்தெரு) செல்வதாகத் தான் இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடு கின்றார். அங்குதான் மாதவியின் கடிதத்தோடு வசந்தமாலை அவளைப் பார்க்க வருகின்றாள். கலையிடம் வெறுப்புக் கொண்டு குலத்தொழில் பயிலும் கடைத்தெருவுக்குச் செல்கின்றான். பிறகு கண்ணகியிடம் வந்து ஊரைவிட்டே புறப்பட முற்படுகின்றான். பிரபஞ்சத்தில் அனுபவத்தைத் தேடும் அவனுக்குப் பூம்புகார் மிகச் சிறிய இடமாகப் படுகிறது.

மாதவியிடம் கோபம் கொண்ட அவன் கோசிகமாணியிடம் மாதவி கொடுத்தனுப்பிய கடிதத்தைப் படித்த பிறகு, கோபம் தீர்ந்து, அங்கு வருகின்ற பாணர்களோடு இசை பயிலாமலிருக்க முடியவில்லை; மாதவியின் கடிதத்தைப் பிரிப்பதற்கு முன்பு, அக்கடிதத்தில் அவள் தூவியிருந்த நறுமணம், அவனை இன்ப மயக்கத்தில் வீழ்த்துகிறது. இவையெல்லாம் அவனுடைய தவிர்க்க முடியாத மன இயல்புகள். கடைத்தெருவில் கண்ணுக்குப் புலப்பட்ட ஒரு பொற் கொல்லனிடம் தன்னுடைய விலை உயர்ந்த சிலம்பை விற்க முயன்றது அவன் தொழில் திறமையின்மையைக் காட்டுகின்றது. இதுவே அவன் குணத்தில் காணும் பலவீனம். இதுவே அவன் விதி.

மாதவி கணிகை குலப்பெண். அவள் தன் குலத்தொழிலுக்கு அந்நியப் பட்டுப்போய், காதலனாக வந்தவனைக் கணவனாக வரிக்கின்றாள். இதுவே அவளுடைய விதியாக அமைந்து விடுகின்றது.

இக்காவியத்தில் வரும் மிகச் சிறிய துணைப்பாத்திரமாகிய தேவந்தியை யும், சற்று முக்கியமான பாத்திரமாகிய மாடலன்மறையோனையும் சூத்திரதாரர்களாக நான் காட்டியிருக்கிறேன். தேவந்தியின் கணவனும் தன்னைத் தெய்வமென்று கொண்டாடிக் கொண்டு அவளை விட்டு விலகி விடுகின்றான். இதுவே தேவந்தி, கண்ணகி ஆகிய இருவருடைய நெருக் கத்துக்கும் காரணம்.

மாடலன்மறையோன் சிலப்பதிகாரத்தில் 'மதுரைக் காண்டம்' 'வஞ்சிக் காண்டம்' ஆகிய இரு பகுதிகளிலும் வருகிறான். கிரேக்க நாடகங்களில் வரும் 'கோரஸ்' போல, நடந்த செய்திகள், நடக்க வேண்டிய செய்திகள், ஆகிய வற்றையெல்லாம் அறிவிக்கின்றான். கதைத் தொடர்ச்சிக்கு ஒரு இணைப்பைத் தருகிறான். ஆகவே அவனைக் கோவலன் சார்பிலும் தேவந்தியைக் கண்ணகி யின் சார்பிலும், தனி நபர் 'கோரஸ்' போல ஆக்கியுள்ளேன்.

இந்நாடகம் சிலப்பதிகாரத்தை நான் பார்க்கும் பார்வை. அப்படிப் பார்ப்பதற்கு இடமிருக்கின்றதென்பது தான் இக்காவியத்தின் தனிச்சிறப்பு.



5. தில்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகம்*

வெங்கட் சாமிநாதன்

டெல்லி சங்கீத நாடக அகாதமி, நாட்டிய ஸமரோஹம் 1984 என ஒரு நாடக விழா நிகழ்ச்சியை, அகில இந்திய அளவில் ஏற்பாடு செய்திருந்தது. குறிப்பாக இந்த ஏற்பாடு, நம் புராதனக் கிராமிய நாடக மரபுகளை இன்றைய நாடக முயற்சிகளுக்குச் சிருஷ்டி பூர்வமாகப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் சாத்தியப்பாடு களைக் கண்டறியும் முயற்சியின் விளைவாகும்.

பாரம்பரியக் கலைகள் ஆதரவற்று க்ஷீணித்திருக்கும் நிலையில், சினிமா வின் தாக்கத்தால், நாடகமும் ஆதரவற்றுப் போக, இவ்விரண்டும் சேர்ந்த பரிக்ஷார்த்த முயற்சிகள், பொது ஜனங்களின் வரவேற்பைப் பெறும் என்பதும் இத்தகைய முயற்சிகளை யாரும் மேற்கொள்வார்கள் என்பதும் துர்லபம். இருப்பினும் இத்தகைய செயல்பாடுகளை, இந்தியாவின் ஒரு சில பகுதிகளில் காணலாம். மணிப்பூரில், வங்காளத்தில்; மகாராஷ்டிரத்தில், மத்தியபிரதேசத் தில், பின் கேரளம், கர்நாடகத்தில், இந்த இடங்களில் எல்லாம் புராதனக் கிராமியக் கலைகள் புத்துயிர்பெற்று வருகின்றன. அதே சமயம், குறிப்பாக, மகாராஷ்டிரத்திலும், வங்காளத்திலும், நாடக இயக்கம் 19-ம் நூற்றாண்டின் பின் பாதியிலிருந்தே தொடர்ந்து ஜீவித்து வந்துள்ளது. இப்புத்துயிர்ப்பின் காரணமாகவே, சங்கீத நாடக அகாடமி, ஒரு ஐந்து வருடகால திட்டமாக, இந்த நாட்டிய ஸமஹேராத்தைத் தொடங்கி வைத்தது.

இந்தியா, நான்கு பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு பகுதியிலிருந்தும், ஒவ்வொரு வருடமும், இரண்டு, நாடகத் தயாரிப்புகள் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றன.. இந்நாடகங்கள். புராதனப் பாரம்பரியக் கலைகளை நாடக முறைகளை, நவீன மேடைக்கு ஏற்றவையாக, சிருஷ்டி பரமாக ஸ்வீகரித்தவையாக இருக்க வேண்டும். புதிய தயாரிப்புகளாக இருக்க வேண்டும். விசேஷமாக, இத்தயாரிப்பாளர்கள், நாடகத்துறையில் இயங்கும் புதியவர்களாக இளைய தலைமுறையினராக இருத்தல் வேண்டும் என்பன

---

* ''அன்றைய வறட்சியிலிருந்து இன்றைய முயற்சி வரை'' என்ற நூலில் உள்ள கட்டுரை (1984)

நிபந்தனைகள். இவ்வாறாக, ஒவ்வொரு வருடமும், ஒவ்வொரு பகுதியிலும் நான்கு நான்கு நாடகங்கள் என, முழுவதுமாக, 16 தயாரிப்பு நாடகங்களுக்கு, 5 வருடங்களில் 80. இத்தகைய பரிக்ஷார்த்த நாடகங்களின் தயாரிப்பிற்குச் சங்கீத நாடக அகாடமி, உதவியதாகும். ஒவ்வொரு பகுதியிலிருந்தும் இரண்டு நாடகங்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, கடைசியில் டெல்லியில் நாட்டிய ஸமரோஹமாக 8 நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படும். 1984-ல் 8 நாடகங்கள் மேடையேற்றப் பட்டன. டெல்லியில், அதில் நிஜ நாடக இயக்கத்தின் சார்பில், மு. ராமசாமியின் தயாரிப்பாக வந்த 'துர்க்கிர அவலம்' என்ற தமிழ் நாடகமும் ஒன்று . இது 1984 ஆரம்பத்தில் ஜனவரி மாதம், தெற்குப் பிராந்திய மையமாகப் பெங்களூரில் நடந்த நாடக விழாவில் பங்கு எடுத்து,டெல்லிக்கு அனுப்பத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இரண்டு நாடகங்களில் ஒன்றாக இருந்தது. டெல்லியில் 1984-டிஸம்பரில்.

மற்ற இடங்களுக்கு உள்ள தேவையை விட தமிழ் நாட்டிற்கு இந்தத் திட்டத்தின் ஊக்கமும் உதவியும் மிகத்தேவை, ஏனெனில் இங்குக் கிராமியக் கலைகளும் மரித்துக்கிடக்கின்றன. கிராமியக்கலை இருக்கும் இடம் தெரியாமல் துரத்தி அடித்த 'நாடகம்' என்ற ஒரு கோமாளிக் கூத்தாட்டம், அதனிலும் ஆபாசமும் அவலமும் நிறைந்த ஒரு ராக்ஷஸ சக்தியான சினிமா, அந்த ''நாடகத்தையும்'' விரட்டி, தமிழ்நாடு முழுதும் கிராமம், நகரம் மூலைமுடுக்கு எங்கிலும் தன் ராக்ஷஸத்தைப் பயங்கரமான அளவில் பரப்பியுள்ளது. இந்த சினிமாவில், 'நாடகம்' என வந்த ஒன்று விரட்டப்பட்டதில் ஏதும் நாம் துக்கிக்க வேண்டியதில்லை. ஆனால், நம் கிராமியக் கலைகளையெல்லாம் இருந்தவிடம் தெரியாது அடித்தது மட்டுமல்லாமல், தமிழ் வாழ்வின் எல்லாத்துறைகளிலும் (அரசியல் முதல் இலக்கியம் ஈறாக எல்லாவற்றிலும் இது தன் ஆபாசத்தையும் அவலத்தையும் பரப்பியுள்ளது. எனவே தமிழ் நாட்டிற்கு இது மிகமிகத் தேவை. இங்குத் தமிழ் நாட்டில் சினிமா என நாம் காணும் ராக்ஷஸம் ஆபாசம். இந்தியாவில் வேறு எங்கும் காணப்படாதது என்பதை யாரும் உணர்வதில்லை. சொன்னாலும் நம்பக் கூட மாட்டேன் என்கிறார்கள்.

அத்தனைக்கு, இங்கு நாம் மரத்துக் கெட்டுக் கிடக்கிறோம். வெளி விவரங்கள் ஏதும் தெரியாத காரணத்தால் என்பது ஒன்று. தன்னைச் சுற்றியிருக்கும் சூழல் எத்தனை ஆபாசமாக, அவலம் நிறைந்ததாக இருந்தாலும். அந்த ஆபாசமும் அவலமும் இரண்டு தலைமுறைக் காலம் நீடித்து இருக்குமானால், தன் பிரக்ஞையும் ஞாபகங்களும் இதை மீறிய வேறொன்று இருந்ததை மறந்திருக்குமானால், அறியாது இருக்குமானால், தான் வளர்ந்த ஆபாச சூழல், இயல்பானதாகக் கொள்ளும் மனித மன விசித்திரமும் ஒரு பெரிய காரணமாகிப் போகிறது.

மற்றப் பிராந்தியங்களில் நிகழும் அதிர்வுகள், புதிய எழுச்சிகள் எதுவும், தமிழ் நாட்டைப்பாதிக்காதே போய்விடுகின்றன. கிட்டத்தட்ட 30 வருடங்களாக இயங்கி வரும் டெல்லி தேசிய நாடகப் பள்ளி, வங்காளத்தில், மகாராஷ்டிரத்தில், கேரளத்தில், கர்நாடகாவில், எல்லாம் புதிய நாடக இயக்கங்களைத் தோற்றுவித்திருக்க, தமிழ் நாட்டிலிருந்து மட்டும் இப் பள்ளிக்கு யாரும் மாணவர் கூட வருவது கிடையாது. இதுவரை இப் பள்ளியில் பயிற்சி பெற என வந்த தமிழ் மாணவர்கள் இந்த 30 வருடங்களில் ஆறுபேருக்கு மேல் இராது.

ஸங்கீத நாடக அகாடமியோ, அல்லது வேறு எந்த ஸ்தாபனமோ, தரும் எவ்வித ஆதரவையும் பயன்படுத்திக் கொள்ள தமிழ் நாட்டில் எவரும் முன்வந்தது கிடையாது. ஒவ்வொரு வருடமும் தில்லியில் உள்ள ஸ்ரீராம் கலையகம் (Sri Ram Cultural Centre) ஒவ்வொரு பிராந்தியத்திலிருந்தும், புதிய நாடகத் தயாரிப்புகளுக்கு நிதி உதவியளித்து, அத்தயாரிப்புகளை டெல்லியில் மேடையேற்ற வாய்ப்பளித்து வருகிறது. இத்தனை வருடங் களில்,இதைத் தமிழ்நாடு பயன்படுத்திக் கொண்ட ஒரே ஒரு முறை, ''பிணந்தின்னும் சாத்திரங்கள்'' மேடையேறியது தான். இதுவும் கூட, தில்லி தேசீய நாடகப் பள்ளி நடத்திய ''நாடகப்பட்டறை'' யின் பிறப்புத் தான். பன்ஸி கௌல் கருத்தான டெல்லி தேசீய நாடகப் பள்ளிக்குத் தான் நாம் நன்றி சொல்லவேண்டும். தமிழர்களின் முயற்சியல்ல.

இன்றைய ஹிந்திப் பட உலகில், ஒரு புதிய மாற்றத்தை விளைவித்தவர்கள் என நாம் காணும் பெயர்கள் பெரும்பாலோர், தேசிய நாடகப் பள்ளியின் பிறப்புக்கள் தாம். இன்றைய திரைப்பட உலகிலும் ஏற்பட்டு உள்ள மாற்றத் திற்கும் வரவேற்கத்தக்க வளர்ச்சிக்கும், கணிசமான அளவு பொறுப்பும் பங்கும் தேசிய நாடகப்பள்ளியைச் சாரும். Poona Film Institute கூட. ஆனால் இத்தகைய தாக்கம் ஏதும், தமிழ் நாட்டில் நிகழவில்லை அம்மாணவர்களுக்கு (பயிற்சி பெறத்துணியும் ஒரு சில மாணவர்களுக்குக் கூட) தமிழ் நாடக உலகில் வரவேற்பு இருப்பதில்லை. ''அங்கே படிச்சதை யெல்லாம் மறந்திட்டு இங்கு நுழை'' என்பது தான் அவர்கள் கேட்கக் கூடிய முதல் கட்டளையாக இருக்கிறது.

இந்நிலையில் சுமார் ஒரே ஒரு வார காலப் பயிற்சிமுகாம் அளித்த வாய்ப்பைக் கொண்டே, நிஜ நாடக இயக்கம் தொடங்க வேண்டும் என்ற ஆசையையும், அதற்கான முயற்சிகளை மேற்கொள்ளும் துடிப்பையும், நாம் காணும் போது நிஜ நாடக இயக்கமும் மு. ராமசாமியும் அவரது சகாக்களும் நமக்கு மகிழ்ச்சி தருகிறார்கள். எனக்கு மிகவும் மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது.

பெங்களூரில் '84 ஆரம்பத்தில் மேடையேறிய நாடகங்களில். தேர்ந்தெடுக் கப்பட்ட இரண்டு நாடகங்களில் 'துர்க்கிர அவலம்' ஒன்று. மற்றது, முன்னாள் தேசீய நாடகப்பள்ளி மாணவரும் பெங்களூரில் 'சமுதாய' இயக்கத்திற்குக் காரணகர்த்தாகவும் உள்ள ''பிரஸன்னா'' தாயரித்த ''ஹுலிய நெரலு'' என்ற கன்னட நாடகம்.

முன்னர் சொன்னது போல, நிபந்தனைகளுள் ஒன்று புதிய தயாரிப்பாக இருக்க வேண்டும். மற்றது இத்தயாரிப்பு, புராதன நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களை இன்றைய நாடகக் கலைக்கு, சிருஷ்டிகரமாகப் பயன்படுத்திக் கொள்வதாக இருக்க வேண்டும்.

மு. ராமசாமியின் 'துர்க்கிர அவலம்', ஒரு கிரேக்க நாடகத்தைத் தழுவியது. ஸோஃபோக்ளிஸின் ஆண்டிகனி (Antigone) என்ற நாடகம். இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள கிராமியக் கலை தேவராட்டம். ஆண்டிகனியை, ஒரு

கிரேக்க நாடகத்தைத் தழுவிய ஒரு தயாரிப்பில் ஈடுபடவேண்டும். அதில், தேவராட்டத்தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என ராமசாமிக்கு எண்ணம் எப்படி ஏற்பட்டது. அதற்குத் தூண்டுதலாக இருந்த காரணங்கள் என்ன என்பது தெரியவில்லை. எப்படியாயினும் அந்த எண்ணத்தின் தோற்றம் எனக்கு உவப்பான சங்கதி.

கிரேக்க நாடகம், கிரேக்க நாடகமாக மேடையேற்றப்படவில்லை, அது பிரச்சினை இல்லை. அது ஒரு தமிழ் நாடோடிக்கதையாக உருமாற்றம் பெற்றிருந்தது. கதையம்சத்தில் பெரும்பாலும் கிரேக்க நாடகத்தையே ஒட்டியிருந்தது. பெரும் மாற்றங்கள் ஏதும் கதையில் இல்லை.

விந்திய அரசன் (எடிபஸ்) இறந்ததும், இளவரசர்கள் அங்கதனு (ஈடியோக்ளிஸ்)க்கும், மங்கதனுக்கும் (பாலனைஸிஸ்) இடையே யார் பட்டத்திற்கு வருவது என்ற பகையில் உள்நாட்டுப் போர் மூள்கிறது. (இதன் விளைவாக நாடு கடத்தப்பட்ட பாலனைஸிஸ், அர்கோஸ் அரசின் உதவியுடன் மீண்டும் ஈடியோக்ளிஸுடன் போர் துவக்குகிறான். போரில் இருவரும் இறந்து விடுகின்றனர். துர்க்கிரன் (கிரியோன்) சிங்காதனம் ஏறுகிறான். வேற்று (அர்கோஸ்) அரசனின் துணை நாடியதன் காரணத்தால் துரோகி என்று மங்கதனின் சடலம் கழுகுகளுக்கும் ஓநாய்களுக்கும் இரையாகத் தூக்கி எறியப்படவேண்டும் என்றும், அங்கதன் சடலத்திற்கு அரசமரியாதை தரப்பட்டு அடக்கம் செய்யப்பட வேண்டும் என்றும் துர்க்கிரன் உத்தர விடுகிறான். ஆனால் இளவரசி யாமினி (ஆண்டிகனி) அரச கட்டளையை மீறி, தன் சகோதரன் மங்கதனின் (பாலனைஸிஸ்) சடலத்திற்கு அந்திமக் கிரியைகள் செய்கிறாள். இந்த ராஜ துரோகக் குற்றத்திற்காக யாமினி (ஆண்டிகனி) கொலைத்தண்டனை விதிக்கப்படுகிறாள். அவளது மரணத்திற்குப்பின் அவள் காதலன் வென்மன் (ஹேமான்) தற்கொலை செய்து கொள்கிறான். இச்சாவுகள் பற்றிக்கேட்ட ராணி (யூரிடீஸ்)யும் அதிர்ச்சியால் இறந்துவிடுகிறாள். இவ்வளவு துர்ச்சம்பவங்களுக்கிடையே தனித்து விடப்பட்ட துர்க்கிரன் (கிரியோன்) தன் தீவினைகளை நொந்துகொண்டே மீந்த தன் வாழ்நாளைக் கழிக்க வேண்டியவனாகிறான்.

இது கிரேக்க மூலத்தை ஒட்டி, எவ்வளவுக்கு துர்க்கிர அவலம் தமிழ் நாடகம் தழுவியுள்ளதோ அவ்வளவுக்கானது.

கிரேக்க நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டது, பயிற்சிக்காகவோ, கிரேக்க நாடக அறிமுகத்திற்காகவோ அல்ல. இங்குச் செயல்பட்டது தமிழ் ரூபம், நாடோடிக் கதை ரூபம் கொடுக்கப்பட்டு, தமிழ் மண்ணுக்குப் பெயர்த்தெடுக்கப்பட்டது, இன்றைய தினத்தேவைகளுக்கு அதை உறவுபடுத்தத்தான் ஒரு Political allegory யாக, அநேகமாக எல்லாக் கிரேக்க நாடகங்களுமே பயன்படு கின்றன. எந்த ஒரு classics-ன் விசேஷமே அது தான். காலம் காலமாக, எத்தகைய மாறிய சூழ்நிலையிலும் சரித்திரத்திலும் அது தன் உறவை ஸ்தாபித்துக் கொள்ளும் - கிரேக்க மூல ரூபத்திலேயே கூட. ஆனால் பழக்கப்படாத நமக்கு, இம்மாதிரி மண் பெயர்ச்சி, சற்று தெளிவாக , உடனடியாக புரிந்து கொள்ள ஏதுவாகும். தமிழக அரசியல் சமாந்திர அர்த்தங்களைக் காண்பவர்களுக்கு. இது அர்த்தங்களைத் தரும். குற்றவாளியின் பிரேதம், அந்திமகிரியை போன்ற விபரங்களில் மர்த்திரம், சமாந்திர அரசியல் அர்த்தங்களைக் காண்பது, (சிலர் அர்த்தப்படுத்திக் கொண்டுள்ளது போல) ஒரு குறுகலான பார்வை, கிட்டத்துப் பார்வை, மேலோட்டமான, உடனடியாகத் தோன்றும் பார்வையேயாகும். ஆனால் இதற்கும் இந்த விவரத்திற்கும் மேற்சென்று, ராஜத்துரோகம், அரசியல் அதிகாரம், மக்கள் குரலின் சக்தி, அரசு ஆணைக்கு எதிரான தார்மீக பார்வைகள், என பல பரிமாணங்களில், பல தளங்களில், இந்த allegory இயங்கும்.

இன்று ஒரு சில விவரங்களில், தனக்குச் சாதகமாக இந்த allegory இயங்குவதைக் காண்பவர்கள், நாளை, வேறு பல ஆழ்ந்த அடிப்படைகளில், தமக்கு எதிராகவும் இயங்கத் தொடங்குவதைக் காண்பார்கள். அந்த அடிப்படைகள் தான் இந்த நாடகத்தின் நிரந்தர அர்த்தங்கள் காலம் காலமாக, தான் உறவு படுத்திக் கொள்ளும் அர்த்தங்கள்.

இந்நோக்கில், இந்நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்ததற்கு மு. ராமசாமியை நாம் பாராட்டலாம். அவர் இந்நாடகத்தின் என்ன செய்திகளுக்காக எனத் தேர்ந்தெடுத்திருந்தாலும் சரி.

இன்னுமொரு பாராட்டுதலுக்கான அம்சம், இதில் தேவராட்டம், ஒயில், கும்மி, தெருக்கூத்து போன்ற கிராமியக்கலைகள் நாடக மேடையேற்றத்தில் பிணையப் பட்டுள்ளன. ''படிகள்'' குறிப்பிட்டுள்ளது போல, நாடகத் தொடக்கத்தில் ஒருவன் உறுமிமேளம் அடித்துக் கொண்டு மேடையைச் சுற்றி வந்து பிரவேசித்ததே நல்ல தொடக்கமாக நாடகத்தின் மேலோங்கிய உணர்வையும், வரும் சம்பவங்களைக் குறியுணர்த்துவதாகவும், பார்வை யாளனின் மனத்தைத் தயார்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருந்தது. இத்தொடக் கத்திலிருந்து தேவராட்டக்காரர்கள் (நடிகர்கள் பயின்றதல்ல, கிராமத்துத் தேவராட்டக்காரர்களே நாடகத்தில் பங்கெடுத்துக் கொள்கின்றனர்). நாடகத்தின் கோரஸாக, மதிலாக, யுத்தவீரர்களாக (யுத்தக் காட்சிகளில் சிலம்பும் ஒயிலாட்டமும் பயன்படுத்தப்பட்டன). இப்படிப் பலவாறாக, அவர்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தனர். இன்னும் சிறப்பாக இருந்தது நாடகத்திற்கு என அவர்கள் தம் இயல்பிற்கு, மாறாக, நடிப்பாக, அல்லது, தம் கலைகள் தமக்கு அளித்த பயிற்சிக்கு அதிலிருந்து வேறுபட்ட எத்தகைய பாவனைகளையோ, மேடை இயக்கத்தையோ அவர்கள் எடுத்தாளவேண்டியிருக்கவில்லை. தம் இயல்பில் தாமாகவே இந்நாடகத்திலும் இருந்தனர் எனலாம். அவர்கள் கிராமியக்கலையில் செய்தவற்றையே, இந்நாடகத்திலும், திரும்பச் செய்வதாக, ஆனால் அவை, நாடகத்தின் சந்தர்ப்பத்தில் வேறு நிலைகளில் அர்த்தம் கொள்வனவாக இருந்தன. கிராமியக்கலைகளைத் தற்கால நவீன நாடக செயல்பாடுகளுக்குப் பயன்படுத்தும் திறனை, பார்வையை வெளிக்காட்டியது. இதற்காகவும் நாம் மு. ராமசாமியைப் பாராட்டலாம். உண்மையில் சொல்லப் போனால், நான் பார்த்து மிகவும் மகிழ்ச்சியடைந்தது, இந்நாடகத்தில் மற்றெல்லோரையும் விட, இக்கிராமத்து மக்கள் நாட்டுப் புறக் கலைஞர்கள் தம் பங்கைச் சிறப்பாக, மிகவும் இயல்பாக, தனித்து வேறுபட்டுத் தெரியாது, ஒன்றிணைந்த பாங்கில், மேடையில் சலனமாடிச் சென்றது தான்.

இதே போல, மு. ராமசாமி, தான் முன்பு ஒரு சிறிது காலத்திற்குப் பெற்ற தெருக்கூத்துப் பயிற்சியைப் பயன்படுத்திக் கொண்டது, துர்க்கிரனாக, தன்

கட்டளையை மீறி, மாங்கதன் சடலத்திற்கு அந்திமக் கிரியைகளைச் செய்த யாமினியை, சீற்றத்துடன் சந்திக்கும் காட்சி. கோபத்துடன் துர்க்கிரன் பிரவேசிக்கும் காட்சியில், துரியோதனனாகத் தான் முன்னர்க்கற்ற தெருக்கூத்து பாணியைக் கையாள்கிறார் ராமசாமி. அந்தச் சுழற்சியில் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களின் வேகமும், உக்கிரமும் இல்லையென்றாலும் (இது நீண்ட பயிற்சியாலேயே சாத்தியமாகும்). உக்கிரத்தையும், சீற்றத்தையும் வெளிக் காட்ட, ராமசாமியால் முடிந்த அளவேகூட போதுமானதாகவும், பொருத்தமாக உபயோகிக்கப்பட்ட ஒன்றாகவும் இருந்தது.

ஆனால் மற்ற விஷயங்கள்பாராட்டும்படியாக இல்லை. முதலாவதாக, நாடகத்தழுவல். நாடக அமைப்பும், சம்பாஷணைகளும், வேறு தேர்ந்த கைகளால் எழுதப்பட்டிருக்கலாமே என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஆரம்பத்திலேயே எத்தகைய பாணியில் இதை நடிக்க போகிறோம் என்ற தீர்மானமும் யோசனையும் இருந்திருந்தால் அதற்கேற்ற வகையில் சம்பாஷணைகள் இருந்திருக்கக்கூடும். இரண்டிலுமே ஏதும் நிச்சயமான எண்ணங்கள் இல்லாது போனதால், உண்மையில் நடந்திருப்பது யாரோ எப்படியோ தனித்திருந்தது, தழுவலைச் செய்திருக்கிறார்கள். பின்னர் ஏதோ எப்படியோ, அதை அப்படியே ஏற்று, நடிப்புப் பாணியைப் பற்றிய சிந்தனையற்று, அவரவர்க்குத் தோன்றிய முறையில் நடித்திருக்கிறார்கள். அவரவர்க்குத் தோன்றிய முறை என்பது, அவ்ரவர் அநுபவத்திற்குட்பட்ட, தமிழ் நாடகம், சினிமா, பாணியில் அவரவரால் இயன்றவகையில் என்றே நிகழ்ந்துள்ளது.

அரங்கமைப்பில் கூட, மேடையின் ஓர் ஓரத்தில் வைக்கப்பட்டிருந்த, மரமேடை, நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் சலனத்திற்குத் தடையாகவே இருந்தது. நாடகத்தில், நவீன அரங்கமைப்பில், எத்தகைய சாதனமும், நாடகத்திற்கு, பாத்திர சலனத்திற்கு அநுசரணையாக இருந்து தன் இருப்பை மறைத்துக் கொள்ள வேண்டுமே தவிர, சலனத்திற்குத் தடையாக இருந்து தன் இருப்பை, பார்வைக்குக் குந்தகமாக்கிக் கொண்டு விடக்கூடாது. இம் மரமேடை பின்னதாகத் தான் இருந்தது. உண்மையில் எந்நோக்கிலிருந்து பார்த்தாலும் சரி,

கிரேக்க நாடகம் என, நவீன நாடகத் தயாரிப்பு என, தேவராட்டம், தெருக்கூத்து என, எப்படியாயினும், திறந்த வெற்று அரங்கமே இந்நாடகத் திற்குப் போதுமானதாக இருந்திருக்கும். வேறு சாதனங்களில் தேவையை, தேவராட்டக்காரர்களையே, அரங்கத்தில் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் முறையில், உதறி எறியத் தெரிந்தவர்களுக்கு, இம்மரமேடை அநாவசியம் என்று ஏன்படவில்லை என்பது ஆச்சரியமாயிருக்கிறது.

ஒளி அமைப்பிலும் இதே போன்ற தடங்கல்கள் தான். பாத்திரங்களின் சலனமும். Spot Lights ம் என்றுமே முரண்டிக் கொண்டுதான் இருந்தன. இது இல்லாது போயிருப்பின், (அதாவது ஒளி அமைப்பே) அது நாடகத்திற்குக் குறையாயிருந்திராது.

நாடகம் உயிர் பெறுவது, நடிகர்களால் மாத்திரமே. வெற்று மேடையையே, நடிகன் கிரேக்க aphii theatre ஆக்கிக் காட்டுவான். தெருக் கூத்துக்காரர்கள் இதைச் செய்கிறார்கள் அவர்களுக்கு உதவும் வகையில் நாடக சம்பாஷணை கள் அல்லது மௌன இடைவெளிகள் இருக்க வேண்டும். இந்த இரண்டு பெரும் குறைகள், துர்க்கிர அவலம் நாடகத்தியது.

ரவீந்திரபவன் புல்வெளியில், திறந்த வெளியில் வங்காளத்திலிருந்து வந்திருந்த Living theatre குழுவினர் நடித்துக் காட்டிய ''அஹல்யா'' வை மு.ராமசாமியின் நிஜ நாடகக் குழுவினர் பார்த்திருப்பார்கள். அதே போல், ரத்தன குமார் தீயம் (மணிப்பூர்) மேடையேற்றிய ''சக்கர வ்யூஹம்'' ம் பார்த்திருப்பார்கள். இரண்டும் நாட்டிய ஸமரோஹத்தில் பங்கெடுத்துக் கொண்டிருந்தன. ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியான பாணியில், அதே சமயம் ஒன்றில் வெற்று வெளியிலும் மற்றொன்றில் மிக எளிய, ஆனால் மிகவும் effective ஆன அரங்கு நிர்மாணமும் கொண்டு (உண்மையில் முன்னதில் இருந்தது வெறும் வெற்று மேடை மாத்திரமே) இருந்தவை.

இரண்டு மிக முக்கியமான அடிப்படையான, அதே சமயம் எல்லாமுமே யான விஷயங்கள்.

நாடகம், நடிகனிலிருந்தே உயிர்த்தெழுவது, அவனது வெளிப்பாட்டிற்கு நாடகம், மற்றவையெல்லாம், நடிகனுக்கு உதவி, தன்னை அழித்துக் கொள்ளவில்லையெனில் அவை உதாசீனப்படுத்தப்பட வேண்டியவை.

கடைசியாக மீண்டும் ஒன்றிரண்டு விஷயங்களைச் சொல்லி வலியுறுத்த எனக்குத் தோன்றுகிறது.

படித்த இதுபற்றியெல்லாம் சிந்திக்கும், என்னென்னவெல்லாமோ சித்தாந்தங் களுடன் எல்லாம் உழலும் நம்மை விட, கிராமத்து, நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் (இங்கு, தேவராட்டக்காரர்கள்) உயர்ந்தவர்கள். இந்நாடகத்திற்குக் கொஞ்ச மாவது ஜீவன் கொடுத்தார்கள், என்றால் அது இவர்கள் தான்.

கிரேக்க சமுதாயம், பெரும் மக்கள் கூட்டத்தைத் தன்னிடையே அடிமை களாக நடத்திய சமூகம். இந்நாடகமோ ஆளும் வர்க்கத்தின் அரச குடும்பத்தின் உட் சண்டைகளைப் பற்றியது. இதைப் பற்றிய சோஷலீஸ யதார்த்தவாத நோக்கின் கணிப்பு என்னவாக இருந்திருக்கும்? அந்தச் சமூகத்தைப் பற்றிய, அது படைத்த கலைகளைப் பற்றிய கணிப்பு என்னவாக இருந்திருக்கும்? 2500 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகும் கூட, இன்றைய முற்போக்குப் புரட்சிவாதியின் கைகளில், இந்நாடகம், ஒரு புரட்சிகர ஆயுதமாக, இன்றைய அரசியல் விமர்சனமாக அதிகார வர்க்கத்திற்கு எதிரான ஒரு கணையாக அத்தகைய அர்த்தங்களைத் தருவதாக எவ்வாறு உருமாறியது? உருமாறியுள்ளது. உண்மையெனில் சோஸலிஷ யதார்த்த வாத ஸ்லோகங்கள் எவ்வளவு உளுத்துப்போன பிதற்றல்கள்? 2500 வருடத்திற்கு முந்திய அடிமை முறையை தன்னுள் கொண்ட ஒரு சமுதாயத்தின் கலைப்படைப்பில் இன்றைய அரசியல் பரிமாணங்களைக் காணும் அதே சமயம் அபத்தமும் உளுத்ததுப் போனதுமான அரசியல் பிரசாரபார்வைகளை இலக்கியச் சித்தாந்தங்களாகவும் கொள்ளும் விசித்திரம் எப்படி நிகழ்கிறது.



6. தில்லியில் ஒரு தமிழ் நாடகத்தின் அரங்கேற்றம்★

செ. ரவீந்திரன்

முதன் முதலாக ஒரு தமிழ் நாடகம் மூன்றாவது தேசீய நாடக விழாவில் பிப்ரவரி மாதம் 22-ம் தேதி மேடையேறியது. சுப்பிரமணிய பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தைத் தழுவிய நாடகம். இதனை நாடகமாக்கித் தந்தவர் சே. இராமானுஜம். 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' என்ற பெயரில் பாஞ்சாலிசபதத்தை மேடையேற்றிய பெருமை தேசீய நாடகப் பள்ளியினரால் காந்திக் கிராமம் கிராமியப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடத்தப் பெற்ற நாடகப் பயிற்சி முகாம் ஒன்றில் பங்கு பெற்ற அனைவருக்கும் சாரும். இதனை இயக்கியவர் பன்ஸி கௌல் என்ற தேசீய நாடகப் பள்ளியின் முன்னாள் மாணவர்.

முன் திரையற்ற அரங்கம். அரங்கத்தின் மையப் பகுதியில் சிறிதாக உயர்த்தப்பட்ட மேடை. இதில் பல படி நிலைகள். மேடையின் இறுதியில் பின்திரையைத் தொட்டாற் போன்ற இரு பெரும் தூண்கள். மேல் ஆதாரமின்றித் தன்னிச்சையாய் நிற்கின்றன..இவ்வளவுதான் அரங்க அமைப்பு. இவ்வமைப்பு ஒரு வகையான சரித்திர கால கட்டட உணர்வைக் கொடுத்தது. நாடகத் தொடக்கத்தில் விதூஷகனும் நாடக அறிவிப்பாளனும் என்ன நாடகம் நடத்தலாம் என்று பேசிக் கொண்டு வருகிறார்கள். அரங்கின் பின்புலத்தே 'சீக்கிரம் நாடகத்தை ஆரம்பி' 'நேரம் கடத்தாதே' என்னும் சத்தம் கேட்கிறது. பாரதியின் பாஞ்சாலியின் சபதத்தை இம்மேடையில் அரங்கேற்றலாம் எனச் சொல்லிக் கொள்கிறார்கள். இதற்காக அரங்க பூஜை போடுவோம் என்று சொல்லிக் கொண்டு அரங்கின் பக்கவாட்டினுள் சென்று மறைகிறார்கள். உருமி மேளம் ஒலிக்க இருவர் கையில் தீப்பந்தத்துடன் அரங்கினுள் நுழைந்து அரங்கினுள்ள தூணுக்கு இரு பக்கத்திலுள்ள இரு கம்பங்களின் மீது வைக்கப்பட்டுள்ள அகல் சட்டிகளில் தீயை மூட்டிவிட்டுச் செல்கிறார்கள். அரங்கின் இடது வலப்புறங்களில் இரு உருமி மேளக்காரர்கள் வந்து நிற்க,

---

★ 'யாத்ரா' இதழ் 10-இல் வெளியானது (1979).

அவர்களைத் தொடர்ந்து இருபது பேருக்கு மேலாக நடிகர்கள் ஆடிக் கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வரிசையாக வந்து நிற்கிறார்கள். நாடக அறிவிப் பாளன் துரியோதனன் வருகிறான் என்று சொன்னவுடன் இரண்டு பேர் சிறு திரைச்சீலையைப் பிடித்து வர அதன் மறைவில் துரியோதனன் அரங்கிற்குள் வருகிறான். துரியோதனனின் வருகை கதகளியில் பயன்படுத்தப்படும் திரனோட்டம் முறையில் காட்டப்படுகிறது. திரைச்சீலையின் மீது துரியோத னின் கைகள் இங்குமங்கும் அசைய, உக்கிர ஆவேசத்துடன் திரையை விலக்கி விட்டு, துரியோதனன் அரங்கினுள் காட்சியளிக்கிறான். நாடக ஆரம்பம் தெருக்கூத்தின் பாணியில் ஆரம்பமாகிறது. விதூஷகனும் அறிவிப்பாளனும் அரங்கினுள் இயங்குவதையும் தெருக்கூத்துக்குரிய இயக்க மரபை ஒட்டியே செய்கிறார்கள். இதற்கு மேலாக அரங்க பூஜை நம்முடைய நாட்டுப்புற நாடகக்கலையோடு தொடர்புடைய, பிணைந்துள்ள மதவழிபாட்டுச் சடங்கின் (Ritualistic aspect of folk theatre) ஒரு பகுதியான அரங்க பூஜை நாடகம் இனிது நடைபெறுவதற்காக அரங்கினுள் நடைபெறுகிறது. தெருக் கூத்தின் நடனப் பாணியில் நாடக அறிமுகம்-அரங்க பூஜை கதகளியின் திரனோட்டக் காட்சியின் மூலம் துரியோதனின் வருகை - கோரஸின் குழுமிய இயக்கம் என அடுத்து அடுத்து வரும் காட்சிகள் நாடகம் தொடங்கிப் பத்துப் பதினைந்து நிமிடங்களுக்கு எல்லாம் ஒரு புதிய தமிழ் தியேட்டர் உருவாகி விட்டது என்பதை உணர்த்திவிடுகின்றன.

பாண்டவர் வேள்விக்குப் போய்த் திரும்பிவந்த துரியோதனின் பொறாமை, பாண்டவர் மீதுள்ள வெறுப்பு, கோபம் அனைத்தும் பாரதியின் வரிகளைக் கொண்டே சொல்லப்படுகிறது. துரியோதனின் மனக்கொதிப்பைத் தூண்டி விடக் கோரஸ் இங்குப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. பாண்டவர்களை ஒழிக்க என்ன செய்யலாம் என நினைக்கிறான். சகுனியை அழைத்து வரச்சொல்லுகிறான். சகுனியைத் துச்சாதனனும், கர்ணனும் தேரில் அழைத்து வருகிறார்கள். இங்குத் தேரில் வருவதைப் பாவனை மூலம் நடித்துக்காட்டுகிறார்கள். இரண்டு புறமும் தேர்ப்படம் வரையப்பெற்ற திரைச்சீலைகளைத் துச்சாதனனும் கர்ணனும் பிடித்து வர, இவர்கள் இருவருக்கும் நடுவில் சகுனி வருவதாகக் காட்டு

கிறார்கள். சகுனி சூது ஒன்றுக்கு ஏற்பாடு செய்து அதில் ஆட தருமனை அழைக்குமாறு சொல்கிறான். திருதிராஷ்டிரனிடம் தருமனைச் சூதுக்கு அழைக்கும்படி சொல்லுகிறான். பாண்டவர்களை அழைத்துவர விதுரனைத் திருதிராஷ்டிரன் அனுப்புகிறான். இங்குக்கோரஸ் பாரதியின் கவிதைகளைப் பாடி, கதையை நடத்துகிறார்கள். சூதுக்கு அழைப்பதற்குப் பீஷ்மர், விதுரன், திருதிராஷ்டிரன் போன்றோர் சம்மதிப்பது கேலி செய்யப்படுகிறது. இப்பொழுது விதுரன் காட்டுவழிப் பாதையாகப் பாண்டவர் அரண்மனைக்குச் செல் கின்றான். திருதிராஷ்டிரனின் அழைப்பைப் பாண்டவர்க்குச் சொல்லுகிறான். இதற்குச் சம்மதித்துச் சூதுக்குப் புறப்படுகிறார்கள் பாண்டவர்கள். சூதாட்டம் நடைபெறுகிறது. சூதின் போது தனது நாடு, தன் தம்பி, மனைவி எல்லோரையும் வைத்து இழந்தான் தருமன். இப்பொழுது துரியோதனன் தேர்ப்பாகனை அழைத்து, திரௌபதியை அழைத்துவரச் சொல்லுகிறான். மறுத்து விடுகிறாள் திரௌபதி. துச்சாதனனை அழைத்து இழுத்து வரச்சொல்லுகிறான்.

இப்பொழுது கோரஸ் நெட்டை மரங்கள் என நிற்கும் பேடி மனிதர்களைப் பாடுகிறது. துச்சாதனனால் இழுத்து வரப்பெற்ற திரௌபதி சாஸ்திரத்தை சொல்லிச் சமாதானப்படுத்தும் மனிதர்களைச் சாடுகிறாள். இறுதியில் திரௌபதியின் துகிலுரியும் காட்சி - அபலைத் திரௌபதியின் வேண்டுகோள் - துச்சாதனன் சோர்வுற்று மயங்கி வீழ்தல் - பாஞ்சாலி சபதம் செய்தல் - எல்லோருக்கும் வணக்கம் சொல்ல நாடகமும் முடிவடைகிறது.

ஒரே நாடகத்தில் ஐந்து பத்து நிமிஷத்துக்கு ஒரு தரம் திரையைத் தூக்கி இறக்கி, இதற்கிடையே சினிமாப் பாட்டு மெட்டுக்களைக் கர்ண கடூரமாக வாத்தியக் கருவிகளால் முழக்கி நீட்டி நாடகம் நடத்துவதைப் பார்த்துப் பழகிப் போனவர்களுக்கு ஒரே காட்சியில் இருபதுக்கு மேற்பட்ட நடிகர்கள் காட்சிக்கு ஏற்ப அரங்கத்தின் பின்புறம் காட்சியின் நடுவே ஒப்பனைகளைச் செய்து கொண்டு அரங்கத்தினுள் வந்து நடித்துக்காட்டவும், மீதி நடிகர்கள் கோரஸ்ஸ ாகவும் நாடகத்தின் பார்வையாளராகவும் மேடையில் தோன்றிப் பாஞ்சாலி சபதத்தை நடத்திக் காட்டியதில் ஒரு புதுமை. பகல் இரவு என்னும் பேதமின்றி இருள் ஒளி என்ற மயக்கமின்றி எப்பொழுதும் ஒரே ஒளிமயமான மேடைகளில் நாடகம்

பார்த்துப் பழகியவர்களுக்குக் காட்சி மாற்றம், உணர்ச்சியினை வெளிப்படுத்தல் முதலானவைகளைப் புலப்படுத்தும் வகையில் ஒளி அமைப்பு முதன்முறையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டதைப் பார்க்கும் பொழுது ஒரு மகிழ்ச்சி. இரண்டு உருமி மேளத்தைத் தவிர மூங்கிற்கழியைக் கொண்டு தட்டி ஒலி எழுப்பியும், கொட்டாங்கச்சியில் சதங்கை மணிகளைப் போட்டு அக் கொட்டாங்கச்சியைக் கோரஸ் பாடுபவர்கள் குலுக்கிச் சதங்கை ஒலி பெறச் செய்தும், கைகளில் அஸ்பெஸ்டாஸ் தகடுகளைக் கட்டிக் கொண்டு அவற்றினால் கைகொட்டி ஒலி எழுப்பியும் தங்கள் கற்பிதத்திற்கு ஏற்ப imaginative ஆக இசை அமைந்திருப்பது ஓர் ஆச்சர்யம். தெருக்கூத்தின் கதகளியின் ஒரு சில கூறுகள், மேலை நாட்டு நாடக மரபின் ஒரு சில உத்திகள், பாரதியின் கவிதை வரிகள் கவிதையாகவும் stylised prose ஆகவும் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் பாங்கு, நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பாகக் கோரஸின் இயக்கம், கற்பித இசை, இவை எல்லாம் சேர்ந்து இந்நாடகம் ஒரு Total theatre-ஆகப் பரிணமித்து இருக்கின்றது. இது ஒரு புதிய திருப்பம்; தமிழ்ச்சபா நாடக மரபிற்குப் புதிய ஒன்று.

இருப்பினும் இதில் தவிர்க்கப் பட வேண்டிய குறைகள் பல உண்டு. இதில் நடித்தவர்களில் பெரும்பாலோர் தங்கள் பாத்திரப் படைப்பினை உணர்ந்த தாகத் தெரியவில்லை. துச்சாதனனாக நடித்த எஸ். லட்சுமி நரசிம்ஹனும் சரி, பீமனாக நடித்த எஸ். இராமநாதனும் சரி, தங்களைப் பொறுத்தவரையில் குறிப்பிட்டதொரு திரைப்பட நடிகரைப் போலவே நடித்தனர். அதிலும் பீமனாக வரும் எஸ். இராமனாதன் பாரதியின் வீராவேசமிக்க கவிதா வரிகளைப் படபட வென்று ஏதோ மேடைப் பேச்சு போல அடித்து முழக்கி விடுகிறார். 'Building up a character' என்பதை இவர்கள் உணர்ந்ததாகத் தெரியவில்லை.

அடுத்து இது கவிதை நாடகமா அல்லது வசன நாடகமா என்பது புரியாமலேயே நடித்தார்கள். பலவிடங்களில் பாரதியின் வரிகளை ஏதோ பள்ளிக்கூடப் பிள்ளைகள் மனப்பாடம் செய்து ஒப்பிப்பது போல ஒப்பித் தார்கள். ''போச்சுது! போச்சுது! பாரதநாடு! போச்சுது நல்லறம்'' எனவும் ''அருமையான செல்வம் என்பால் அளவிலாததுண்டு. ஒரு மடங்கு

வைத்தால்-எதிரே ஒன்பதாக வைப்பேன்'' எனவும் ''செருப்புக்குத் தோல் வேண்டியே- இங்குக் கொல்வரோ செல்வக் குழந்தையினை?'' எனவும் வரும் பாரதியின் கவித்துவ வரிகள் ஏதோ பள்ளிக்கூட நாடகத்தில் கேட்ட மாதிரி ஒலித்தன.

இதற்கு மேலாகப் பாரதியின் சூர்யாஸ்தமனக் காட்சி வருணனை. ஹஸ்தினா புரம் நோக்கிப் பாண்டவர்கள் செல்லுகின்ற பொழுது பார்த்தன் திரௌபதிக்கு மாலைக்காட்சியை வருணிப்பதாகப் பாடுகிறான். ''பாரடியோ! வானத்தின் புதுமையெல்லாம்'' எனப் பாடிய பாரதி, சூர்யாஸ்தமனக் காட்சியில் மதி மயங்கிய பாரதி ''உமை கவிதை செய்கின்றாள் எழுந்து நின்றே உரைத்திடு வோம் பல்லாண்டு வாழ்க என்றே'' எனக் கூறுகிறான். ''பார் சுடர்ப்பரிதியை சூழவே படர்முகில்'' என்னும் பின்வரும் வரிகளில் சி.சு. செல்லப்பா கூறியது போல ''எண்சீர் விருத்தம் முறையில் வரிகளை அடுக்கி வந்த கவி அதுக்கு மேல் இந்தக் கட்டுப்பாட்டால், 'மடைதிறக்கும் உணர்வு நிகழ்ச்சியை'வெளிச் சொல்ல முடியாது என்று வேறு பிடி பிடித்திருக்கிறான். சம்பிரதாய எதுகை, மோனை, சீர், தளை, சந்தம் எல்லாம் பறக்கிறது. தன் போக்கிலே சொல்ல வந்ததை அப்படியே கொட்டிச் சொல்லி விடுகிறான்.'' பாண்டவர்கள் துரியோ தனின் அரண்மனைக்குச் செல்வதாக அமைந்த இக்காட்சியில் கோரஸின் தலைமைப் பாடகர் முன்வந்து பாரதியின் சூர்யாஸ்தமனக் காட்சியைச் சொல்வது கடினம் என்றாலும் நாமும் சொல்லுவோம் எனப்பாட ஆரம்பித்து விடுகிறார். கோரஸ் குழுவினர் அரங்கின் இட வலப்புறங்களில் பிரிந்து தனியாகக் குழுமி நின்று கொண்டு தலைமைப் பாடகரைத் தொடர்ந்து பாட ஆரம்பித்து விடுகிறார்கள். 'செழும்பொன் காய்ச்சி விட்ட ஓடைகள்' 'தங்கத் திமிங்கலம் தாம்பலம் மிதக்கும் இருட்கடல்', 'எரிந்திடுந் தங்கத் தீவுகள்' 'நீலப் பொய்கைகள்' என்னும் காட்சிப் படிமங்கள் எல்லாம் உணர்ச்சியற்ற சொற்களாகவே ஒலித்தன. இதனைத் தவிர்த்திருக்கலாம். பாரதியின் சூரியாஸ்தமனக் காட்சி நாடகக் கதைப் போக்கிற்குத் தொடர்பில்லாதது. பாரதியின் கவித்துவத்துக்குச் சாட்சியாக இருக்கலாம். ஆனால் அதனைத் திறம்படச் செய்ய வேண்டும் எனில் நம்மவர்க்குக் கவிதையை

வாசிப்பதற்கென தனிப்பயிற்சி வேண்டும். மேலும் பாரதியின் கவிதையை நாடகமாக்கும் பொழுது பழகிப்போன அன்றாட சொற்களுக்கும் தனித்த ஓர் அழுத்தம் இருப்பதை உணரவேண்டும். சில வரிகளைச் சொல்லும் பொழுது அதற்கென ஒரு 'stylised' உச்சரிப்பு தேவை. இதனைச் சிறப்பாகச்செய்ய வேண்டு மெனில் இதற்கெனக் குரலை ஏற்றி இறக்கி, அழுத்தம் கொடுத்து, மெலிவு செய்து காட்டுவதற்கான பயிற்சி தேவை. போதிய 'voice-culture' பற்றிய பயிற்சி இல்லாதது மிகத் தெளிவாகப் 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' மேடை யேற்றத்தின் போது தெளிவாகத் தெரிந்தது.

அடுத்து அரங்கின் இயக்கம் (stage movement) பற்றிச் சொல்லவேண்டும். விதூஷகனாக வரும் புரிசை கண்ணப்ப சம்பந்தமும் நாடக அறிவிப்பாளனாக வரும் ஆர். சேகரும் தெருக்கூத்தில் பயன்படுத்தப்பெறும் நடனப் பாணியில் அமைந்த இயக்கத்தைச் சிறப்பாகச் செய்தனர். அதிலும் சம்பந்தம் மிகச் சிறப்பாக இலகுவாகச் செய்தார். ஆனால் முக்கிய நாடகக் கதை மாந்தர்களின் இயக்கத்துக்குத் தடையாக இருப்பது கோரஸ் குழுவினர்களின் இயக்கந்தான். வரிசையாக நிற்பது, குறுக்கு நெடுக்குமாக அரங்கினுள் செல்வது இவை யெல்லாம் ஒரு கலையழகோடு இருக்க வேண்டும். இருபதுக்கு மேற்பட்ட வர்கள் மேடையில் காட்சிக்கு ஏற்ப, தங்கள் இருப்பிடங்களை மாற்றிக் கொள்வது, அல்லது ஓரிடத்திலிருந்து இன்னொரு இடத்திற்கு இடம் பெயர்வது என்பது எல்லாம் மேடை என்ற வரையறைக்குட்பட்டதாக இருக்க வேண்டும். பாத்திரங்களின் இயக்கம் என்பது மேடை என்ற இடைவெளியில் தங்களுடைய இருத்தலைப் பார்க்கின்றவர்களுக்கு ஒரு காட்சிப் படிமமாக அமைப்பதில் இருக்கிறது. இதைவிட்டு வரையறையில்லாத வகையில் பாத்திரங்களின் இயக்கம் மேடையில் இருந்தால் மேடை என்பது சந்தைக்கூட மாகிவிடும். பாலே நடனங்களில் ஒவ்வொரு அசைவுக்கும், ஒவ்வொரு இடமாற்றத்துக்கும் ஒரு காட்சிப் படிமத்தை (visual image) உருவாக்கும் பொழுது அது அரங்க அமைப்பின் கனபரிமாணத்துக்குட்பட்டதாக, அரங்கின் இடவெளிப் பரப்பின் எல்லைக்குட்பட்டதாக அமைப்பதில் மிகக் கவனம் செலுத்தப்படுவதைக் காணலாம். ஒவ்வொரு அசைவும் குறிப்பிட்டதொரு காட்சிப் படிமத்தை

உருவாக்குவதாக இருக்க வேண்டும். இத்தகைய சீரான இயக்கம் பற்றிய கவனம் 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' மேடையேற்றத்தின்போது மேற்கொள்ளப் படவில்லை. பாண்டவர்களை அழைக்க - காடு, மலை முதலானவற்றைக் கடந்து செல்லுகிறான் விதுரன் என்பதைக் காட்ட அக்காட்சியில் மரங்களாகக் கோரஸ் பாடுபவர்கள் பாவனை செய்து கொண்டு அரங்கின் ஒரு புறம் செல்ல, விதுரன் அதற்கு மறுபுறம் செல்லுவதாகக் காட்டுவது, திரௌபதியை அழைத்துவர துச்சாதனன் பலவிடங்களைக் கடந்து செல்லுகிறான் என்பதைக் காட்டுவதற்காக அவனை அரங்கத்தில் குறுக்கும் நெடுக்குமாக நடந்து செல்லுவதாகக் காட்டுவது இவைபோன்று பலவிடங்களில் பாத்திரங்களின் இயக்கம் கேலிக்கூத்தாக இருக்கிறது.

சூது நடைபெறும் காட்சியில் கோரஸ் பாடுபவர்கள் சூதாடுபவர்களின் முன்வந்து வரிசையாக நின்று கொண்டு சூதினைப் பற்றித் தர்க்கித்துப் பேசும் பொழுது பின்புலக் காட்சிகளைப் பெரும் அளவிற்கு மறைத்து விடுகிறார்கள். இந்த நாடகத்தில் பலவிடங்களில் 'Freeze technique' பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. ஒவ்வொரு காட்சியின் போது, பாத்திரங்கள் freeze ஆகும் பொழுதும், இது நீங்கிச் சகஜ நிலைக்கு வருவதற்கான காட்சி மாற்றத்தின் போதும் போதிய கவனம் செலுத்தப்படவில்லை. பல அரங்க உத்திகள் இதற்குப் பயன்படுகின்றன என்பது புரியாமலே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஒளி, ஒலியமைப்பினை மிகுந்த கவனத்தோடு பயன்படுத்தியிருந்தாலும் நடிகர்கள் இதனை உணர்ந்து கொண்டதாகவே தெரியவில்லை. திரௌபதி யைத் துகில் உரியும் காட்சியின் பொழுது பலவிடங்களில் ஒளியை வட்டமாகக் குவியச் செய்தும், பின்புலத்தை இருட்படுத்தியும் காட்டும் பொழுது, பல நடிகர்கள் இந்த ஒளி வட்டத்துக்குள் வர வேண்டும் என்பது பற்றிய நினைவே இல்லாமல் விலகியே நிற்கிறார்கள். மைக்கின் உணர்வே இல்லாமல் நடித்தார்கள் என்பது பெரிய விஷயம். ஆனால் நாடகம் பூராவும் பயன் படுத்திய இசை ஓரளவு பாட்டுக்கும் நாடகப் போக்கிற்கும் பொருத்தமில் லாமலே இருக்கிறது. கோரஸ் பாடகர்களிடையே 'co-ordination' கிடையாது.

கோரஸ் தலைமைப் பாடகராக வரும் கே. ஏ. குணசேகரன் பலவிடங்களில் தன்னுடைய பாட்டுத் திறமையால் கோரஸ் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் நோக்கத்திற்குப் பங்கம் வராமல் சமாளிக்கிறார். கோரஸ்ஸுக்கு என நாடகத்தில் சில 'functional value' உண்டு. குணசேகரன் இல்லையெனில் கோரஸ் 'dummy element' தான். கோரஸ் குழுவில் வந்த இரண்டு பெண்களுக்கும் கூட்டத்தோடு கூட்டமாகக் கோவிந்தா போடும் வேலைதான். அதையும் ஒழுங்காகச் செய்யவில்லை. உடையலங்காரம் பற்றியும் கவனம் செலுத்த வேண்டும். நாடகத்தின் கதாபாத்திரமாக வரும்பொழுது உள்ள உடையலங்காரம் பொருத்தமாக இருப்பினும், குழுவாக வரும்பொழுது பாத்திரங்கள் அணிந் திருக்கும் உடைகள் கண்ணை உறுத்துகின்றன.

'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' நாடகத்தில் காணப்படும் இத்தகைய குறைகளுக்கு எல்லாம் இதற்கு இயக்குநராகப் பொறுப்பேற்றுள்ள பன்ஸி கௌலைச் சொல்ல முடியாது. தேசீய நாடகப் பள்ளியின் பட்டம் பெற்ற முன்னாள் மாணவர், காஷ்மீர் மொழிக்காரர். இந்திய நாட்டுப்புற நாடகவரங்கு (folk-theatre) பற்றிய ஈடுபாடுகொண்டவர். இரண்டாவது தேசீய நாடக விழாவில் கோகெல் (Gogol) எழுதிய 'இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல்' என்னும் நாடகத்தை உத்திரப்பிரதேசத்தின் நாட்டுப்புற நாடகக் கலை வடிவமான நௌதங்கிப் (Nautanki) பாணியில் சிறப்பாக மேடையேற்றியவர். லக்னோவில் உள்ள 'ரங்கயோக்' என்னும் நாடகக் குழுவோடு சேர்ந்து உத்திரப்பிரதேச மாநிலத்திலுள்ள நகரங்களிலும் கிராமங்களிலும் கலாபூர்வமான நாடகச் சூழலை உருவாக்கும் பணியில் ஈடுபட்டுள்ளார். இத்தகைய தகுதி வாய்ந்தவராக இருந்தும் தமிழ் தெரியாதவர் என்ற காரணத்தினால்தான் இக் குறைகளுக்கு எல்லாம் இடம் கொடுத்து விட்டார் என்று எண்ணவும் முடியாது. பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தை நாடகமாக உருவகித்துப் பார்த்து அதனை மேடையேற்ற இவர் எடுத்துக் கொண்ட முயற்சி பாராட்டுக்குரியது.

அப்படியாயின் இதில் நடித்தவர்களின் குறை எனலாமா? அப்படிச் சொல்லுதற்கும் இல்லை. ஏனெனில் இவர்கள் நாடகத் தொழில் முறை நடிகர்கள்

அல்லர். ஒரே நாடகத்தை நூறுமுறை, ஆயிரம் தடவை மேடையேற்றியவர்கள் என மார்தட்டிக்கொள்ளுபவர்களின் நாடகக் குழுவினர் அல்லர். 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்களில்' நடித்தவர்கள் பலர் முதன் முறையாக மேடையேறி யவர்கள். காந்திக் கிராமத்தில் உள்ள கிராமியப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1978 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் முதல் தேதியன்று தேசீய நாடகப் பள்ளியின் சார்பாக நடைபெற்ற நாடகப் பயிற்சி முகாமில் கலந்து கொண்டவர்கள். தமிழகத்தின் பல பகுதிகளிலிருந்து வந்த இவர்கள் தங்கள் மொழியில் கலாபூர்வமான நாடக இயக்கத்தை உருவாக்க வேண்டும் என்ற ஒரே ஆசையினால் கலந்து கொண்டவர்கள். பல்வேறு துறைகளிலிருந்து வந்தவர்கள், தமிழ் தியேட்டர் ஒன்றை உருவாக்க வேண்டும் என்ற ஒரே ஆசையினால் ஒன்றாக இணைந்து பயிற்சி பெற்றவர்கள். மூன்று மாதம் பயிற்சி என்பது மிகவும் குறுகிய காலமே. மூன்று மாத காலம் தங்கள் வேலைகளை விட்டு விட்டு நாடகப் பயிற்சி முகாமிற்குச் சென்று காலை 7 மணியிலிருந்து மதியம் 1 மணி வரையிலும் பிறகு 4 மணியிலிருந்து இரவு 9 மணி வரையிலும் நடிப்பு, பேச்சு, நாடக ஆய்வு, நாடகப் படிப்பு, இந்திய மரபு நாடகங்கள், நவீனக் கூத்துக் கலை, மேலை நாட்டு நாடகங்கள், அரங்க அமைப்பு, மேடை அமைப்பு, ஒளி, முக மூடிகளும் மாதிரிகளும் ஆடை, ஒப்பனைகள் போன்ற நாடகத்தின் அனைத்துத் துறைகளைப் பற்றிய செய்முறைப் பயிற்சிகளுக்குத் தங்களைத் தாங்களே வலிய ஈடுபடுத்திக் கொள்வது மிகப் பெரிய காரியம். இந்த மூன்று மாதக் காலத்தில் நாடகத்தின் செய்முறைத் திறனை எல்லாம் ஒருங்கே பெறமுடியும் என்பது இயலாத காரியம். தேசீய நாடகப்பள்ளியின் மூன்றாண்டுப் பட்டப் படிப்புக் காலத்தே அதில் ஈடுபடும் ஒருவருக்கு இத்திறன் பூரணமாக வந்து விடுமா என்பதுவே கேள்வியாய் இருக்கிறது இப்பொழுது. எனவே மூன்று மாதம் பயிற்சி என்றவுடனே மேடைக்கான திறமையெல்லாம் உடனே வந்து விடும் என்று எதிர்பார்க்கவும் முடியாது. ஆனால் நாடகக் கலையானது பலமுறை திரும்பத் திரும்ப மேடையேறும் பொழுது பலமுறை தங்கள் பாத்திரப் படைப்பினைத் திரும்பத் திரும்ப நடித்துக் காட்டும் பொழுது ஒரு தடவை ஏற்பட்ட குறையினை நீக்க வாய்ப்பு ஏற்படும். இதற்கான வாய்ப்பு இவர்களுக்கு இனிமேல்

கிடைக்க வேண்டும். நாடகப் பயிற்சி முகாமில் பெற்ற அனுபவம், தில்லி வரை சென்று ஒரு நாடகத்தில் நடித்தோம் என்பதோடு நின்று விடக்கூடாது.

பயிற்சி முகாமில் பங்கு பெற்ற பலருக்கு இவ்வாய்ப்பு இல்லை. துரியோதனனாக நடித்த மு. இராமசுவாமி மதுரையில் 'நிஜ நாடகக் குழு' என்னும் சிறு நாடகக் குழுவொன்று வைத்துக் கொண்டு பல சோதனை நாடகங்களை நடத்தி வருகிறார். ஜி. சங்கர பிள்ளையின் 'மாண்டதொரு சிங்கமும் மூன்று பண்டிதர்களும்' என்ற நாடகத்தைப் பலமுறை மதுரையில் நடித்துக் காட்டியிருக்கிறார். இப்பொழுது சில கல்லூரிகளுக்கும் சென்று நாடகங்களை நடித்துக் காட்டி வருகிறார். பெர்டோல்ட் பிரெஷ்டின் 'The Exception and the Rule' என்ற நாடகமும், பாதல் சர்க்காரின் நாடகம் ஒன்றினையும் மேடையேற்ற எண்ணியுள்ளார். இம்முகாமில் பயிற்சி பெற்ற 'ஞாநி' பரிக்ஷா என்னும் நாடகக் குழுவை நடத்தி வருகிறார். சென்னையில் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்' ந. முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர், அம்பையின் பயங்கள் முதலான நாடகங்களை மேடையேற்றி இருக்கிறார். விதூஷகனாக வந்த புரிசை கண்ணப்ப சம்பந்தம் தெருக்கூத்துக் கலையை இன்னும் அழிந்து வராமல் காப்பாற்றிவரக்கூடிய குடும்பத்தில் வந்தவர். தெருக்கூத்தில் ஆழ்ந்த பயிற்சியுடையவர். இவர் தேசீய நர்டகப் பள்ளியின் பயிற்சி முகாமில் கலந்து கொண்டது மிகவும் பாராட்டிற்குரிய ஒன்று. கூத்துக்கலையோடு தொடர்புடையவற்றைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்னும் இவருடைய ஆர்வமே நமக்கு மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது. தெருக் கூத்துப் பாணியிலே பாஞ்சாலி சபதத்தை உருவாக்கப் போவதாக. இவர் கூறுவது இன்னுமொரு மகிழ்ச்சியான செய்தி. இவர்களைத் தவிர பலருக்கு இந்த வாய்ப்பு இல்லை என்பது உண்மைதான். இருந்தாலும் தாங்கள் பெற்ற இந்த அனுபவம், பல வகையில் பயன் பெறவேண்டும் வகையில் இவர்களே தங்கள் பகுதிகளில் நாடக இயக்கத்தை வளர்க்க வேண்டும். அவ்வாறு விடாது நாடகச் சூழலைத் தமிழ்நாட்டில் உருவாக்க வேண்டும். இது இன்றைய தமிழகத்திற்கு மிகவும் தேவையானது. இதனை இவர்களிடமிருந்து எதிர் பார்ப்பது இயல்பானதே. ஆர். இராஜேந்திர சோழன் போன்ற

எழுத்தாளர்கள், கே. ஏ. குணசேகரன் முதலான தமிழ் எம். ஏ. படிக்கும் மாணவர்கள், மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையைச் சேர்ந்த பா. நவநீதகிருஷ்ணன், Ph.D. பட்டப்படிப்பிற்காகத் தெருக்கூத்துப் பற்றி ஆராய்ந்து வரும் அ. அறிவு நம்பி முதலானவர்கள் நாடகப் பயிற்சி முகாமல் சேர்ந்து பயிற்சி பெற முன்வந்ததே தமிழ் தியேட்டர் பற்றி இவர்களுக்குள்ள அக்கறையைக் காட்டுகிறது. இதற்கு மேலாக இராமசுவாமி, நவநீதகிருஷ்ணன், அறிவு நம்பி போன்றவர்களை மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறையே அனுப்புகிறது என்பது கல்வி நிறுவனங்களும் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியின் மீது ஈடுபாடு காட்டுகிறது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. பி.ஏ. முத்தமிழ் எனப் புதிய பாடத்திட்டத்தினை மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில் கொண்டு வருவதில் தமிழ்த்துறைத் தலைவர் டாக்டர் முத்துச் சண்முகம் பிள்ளை முனைந்திருக்கிறார். இப்பாடத் திட்டத்தின்படி பி.ஏ. முத்தமிழ்ப் பட்டப்படிப்பில் சேரும் மாணவன் இயல் தமிழ், இசைத் தமிழ் , நாடகத் தமிழ் மூன்றையும் Theory and Practice என்ற அளவில் சரிசமமாகப் படிப்பதற்கு வாய்ப்பிருக்கிறது. இதனால் மாணவர்கள் குறிப்பாக நாடகம் பற்றி அதிகம் தெரிந்து கொள்ளுவதோடு நடிப்புக் கலை பற்றியும் அனுபவம் பெறுவதற்கு அதிகம் வாய்ப்பு இருக்கிறது. இப்பாடத்திட்டம் சரியாகச் செயல்படுமானால் கல்லூரி தோறும் 'நிஜ' நாடகக் குழுக்கள் தோன்றுவதற்கான வாய்ப்புண்டு. அப்பொழுது தரமான நாடகத் தயாரிப்புக்கள் தோன்றும். இவற்றுக்கெல்லாம் காரணம் தேசீய நாடகப் பள்ளியின் நாடகப் பயிற்சி முகாமும், அதில் பங்கு பெற்றவர்களால் மேடையேற்றப்பெற்ற 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' என்னும் நாடகத்தின் மூலம் கிடைக்கப் பெற்ற உந்துதலுமே.

பாரதியின் சபதத்திற்கு நாடக ஆக்கம் தந்தவர் எஸ். இராமானுஜம். தேசீய நாடகப் பள்ளியின் பட்டதாரி. அல்காஸியின் மாணவர். தமிழகத்தில் பல அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்கள் தோன்றுவதற்குக் காரணமாக இருந்தவர். 1967 ஆம் ஆண்டிலிருந்தே தமிழ்நாட்டிலும் கேரளாவிலும் பல நாடகப் பயிற்சி முகாம்களும் கூத்துக்களரிகளும் நடத்தியவர். கேரளாவிலுள்ள கோழிக்கோடு பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகப் பள்ளியின் துணை இயக்குநராகப் பணியாற்றுபவர்.

இவரோடு நேரில் பேசியபோது அவர் சொன்னவற்றை இங்குக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். இப்பயிற்சி முகாமில் கலந்து கொண்டவர்களுக்குப் போதிய அளவு பயிற்சி பெறுவதற்கு மூன்று மாதம் போதாது. 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' நாடகத்தை மேடையேற்றியதில் பல குறைகள் இருக்கலாம். ஆனால் இப் பயிற்சியானது இதில் கலந்து கொண்டவர்களுக்கு ஒரு தைரியத்தைக் கொடுத்திருக்கிறது. எத்தகைய அரங்காயினும் துணிந்து இந்நாடகத்தை அவ்வரங்கத்தின் அவ்வமைப்புக் கேற்ப நடத்தி விடுகிறார்கள். காந்திக் கிராமத்திலும் மதுரையிலும் திறந்த வெளியரங்கிலும், திறந்த வெளியிலும், சென்னையிலும், தில்லியிலும் கலையரங்கத்தினுள்ளேயும் இந்நாடகத்தை நடத்தினார்கள். எத்தகைய அரங்காயினும் அதுபற்றிக் கவலைப்படாமல் நடிப்பதற்குத் துணிவைக் கொடுத்தது இப்பயிற்சி தான் என்றார் இராமானுஜம். தமிழ்நாட்டின் பல கிராமங்களிலும் கேரளாவின் பல பகுதிகளிலும் தமிழ் மலையாள நாடகங்களை மேடையேற்றி வரும்பொழுது பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்பு எப்படியிருக்கிறது என்று இவரிடம் கேட்டபொழுது சென்னை போன்ற நகரங்களில் மேடையேற்றுவதற்கு வாய்ப்பில்லாத பல நாடகங்களை இவர் நடத்திய பயிற்சி முகாமில் கலந்து கொண்டவர்களின் துணைகொண்டு கிராமங்களில் நடத்திக் காட்டிய பொழுது எதிர்பாராத அளவுக்கு மிகவும் வரவேற்பு இருக்கிறது என்றார். வலையப்பட்டி என்ற கிராமத்தில் ந. முத்துசாமியின் 'நாற்காலிக்காரர்' நாடகத்தை நடித்துக் காட்டிய பொழுது கிராமத்து மக்கள் அந்நாடகத்தை மிகவும் சரியாகவே புரிந்து கொண்டார்கள். 'எங்கள் கூஜாவிலே உங்கள் கற்களைப் போடுங்கள்' என இந்நாடகத்திலுள்ள ஓர் உரையாடலின் வரி வரும் பொழுது ஒரு கிராமத்து மனிதன்' அதுதான் நாம வோட்டு போடறமே அத மாதிரி' என்று மிகத் தெளிவாகச் சொன்னார்' என்றார். இதைப்போன்றே 1952-ல் ஸான்பிரான்ஸிஸ்கோவில் சாமுவேல் பெக்கெட்டின் 'Waiying for Gold of' என்னும் நாடகத்தை வெளியுலகோடு தொடர்பில்லாத கடுங்காவல் தண்டனை பெற்ற சிறைக் கைதிகளின் முன்பு நடித்துக் காட்டிய பொழுது அக்கைதிகள் அந்நாடகத்தின் மையக் கருத்தினைப் புரிந்து கொண்டு அது பற்றி விவாதித்தார்கள் என 'Chronicle' என்னும்

பத்திரிக்கையில் வெளிவந்ததை மார்டின் ஸெலின் தனது 'The Theatre of Absard' என்னும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளதை இராமானுஜம் சொன்னதோடு சேர்த்துக் கொள்ளவேண்டும். புரிந்து கொள்ளுதல் என்பதனைச் சபா நாடகங்களின் பார்ப்பவனின் கண்கொண்டு பார்க்கிறோம். 'Audience' என்ற பெரிய சொல்லை இவன் மேல் சுமத்தி விடுகிறோம் என இராமானுஜம் சொல்லுவது மிக முக்கியமான செய்தியாகும். இதைப் போலவே நம்முடைய பல்கலைக் கழகங்களிலுள்ள தமிழ்த் துறைகளிலோ ந. முத்துசாமியின் 'நாற்காலிக்காரர்' நாடகப் புத்தகத்தைப் பாடமாக வைத்தால் பி.ஏ. மாணவர்கள் மட்டுமல்ல எம். ஏ. மாணவர்கள் கூட புரிந்து கொள்ள முடியாது என்று ஒரே போடு போட்டுவிடுகிறார்கள். புரிந்தோ புரியாமலோ நாடகம் என்று சொல்லிப் பாடமாக வைக்க இவர்களுக்கு இருக்கவே இருக்கு பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளையின் 'மனோன்மணீயம்.'

தேசீய நாடகப் பள்ளியின் பயிற்சி முகாமில் பங்கு பெற்றவர்கள் நடித்த 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்களி'லும் சரி, ஜி. சங்கர பிள்ளையின் 'கிராதம்' என்னும் மலையாள நாடகத்திலும் சரி, இவ்விரண்டிலும் நாட்டுப் புற நாடகக் கலை உத்திகள் சரிவரப் பயன்படுத்தப் படாமலும் இந்நாடகங்களில் தமிழ் மலையாள நாட்டுப்புற இசைக்குப் பொருத்தமில்லாத இசையைப் பயன்படுத்தியிருப்பது ஒரு வகையான அபசுரமாக ஒலிப்பதை காணலாம். பலவிடங்களில் கண்ணை உறுத்தும் காட்சியமைப்பும் காதைத் துளைக்கும் ஓலமும் மனத்துக்குச் சங்கடமாக இருந்தன.

முடிவாகப் பயிற்சி முகாமின் படைப்பாக ஏன் பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தை மேடையேற்ற வேண்டும்? அதுவும் நாடகமாக எழுதப்படா ஒன்றைப் 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' என்னும் பெயரில் நாடக ஆக்கம் செய்து மேடையேற்றம் செய்ய வேண்டுமா? நாடக அரங்கின் சாத்தியக் கூறுகளோடு எழுதப்பட்ட தமிழ் நாடகங்கள் இல்லையா? இக்கேள்விகள் இயல்பானவை. ''மகாபாரதத்தை நாடகமாக்கும் முயற்சி எமது நோக்கமன்று. ஏனெனில் மகாபாரதம் உங்களுக்கு நன்கு தெரிந்ததே. இங்கு அதிலுள்ள

நிகழ்ச்சியை, பாரதியின் பார்வையோடு இன்றைய அரசியல் பொருளாதார வாழ்வு எழுப்புகின்ற அடிப்படையும் முக்கியமானதுமான பிரச்சனைகளைப் பார்வைக்கு வைப்பதே எமது நோக்கமாகும். சோதரர் தம்மில் நிகழ்கின்ற முட்டாள்தனமான இந்த சூதாட்டம், இன்றைய சமகாலத்து அரசியல், சமூகம் மதங்களோடு நவீன காலத்து இணையாகச் சொல்லக்கூடியதாக இருக்கிறது. கதாபாத்திரங்கள் மட்டுமே மாறியிருக்கின்றனர்.நிகழ்விடங்களிலும் கூட, இது முழுக்க முழுக்க உண்மையாக இருந்தது. விதூஷகனும் நாடக அறிவிப் பாளனும் பேசிக் கொள்ளும் பொழுது 'சகுனி சமதருமம் பேசுகிறான்' என விதூஷகன் சொல்லுகிறான். சகுனி கூட சமதர்மம் பேசுகிறான். இந்த நாட்டின் வலது இடது சாரி, தீவிர மிதவாதி, முற்போக்கு.... புத்தி ஜீவி அத்தனை பேருடைய வாயிலும் புகுந்து விளையாடக்கூடிய வார்த்தை சமதர்மம். இதனை சகுனியும் பேசுகிறான். அவசரக்கால சட்டத்தின் அனுபவம் பெற்ற நமக்குப் ''பேயரசு செய்தால், பிணந் தின்னும் சாத்திரங்கள்'' எனச் சொன்ன பாரதியின் தர்சனம் வியந்து பாராட்டிற்குரியது. இந்த உண்மை 'பிணந் தின்னும் சாத்திரங்கள்' என்ற நாடகத்தில் வெளிப்பட்டது. Truth in the theatre is always on the move" எனப் பீட்டர் புருக் கூறியது போன்று இனிவரும் தேசீய நாடக விழாவில் மட்டுமன்றித் தமிழகத் தின் எல்லாவிடங்களிலும் மேடையின் சாத்தியக் கூறுகளோடு உண்மையைத் தேடும் நாடகங்களை மேடையின் இயக்கத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டுவதற்கான நாடகச் சூழலை உருவாக்க தேசீய நாடகப்பள்ளியின் காந்திக் கிராமம் நாடகப் பயிற்சி முகாமில் கலந்து கொண்டவர்கள் முயற்சி செய்வார்கள் என்பது எல்லோருடைய எதிர்பார்ப்பாகும்.



7. பாரம்பரியமும் நவீனத்துவமும் - நாடக வளர்ச்சியில் இது ஒரு பிரச்சினையா?*

சோ. பத்மநாதன்

இன்றைய அரங்கு சென்ற காலங்களின் அரங்குகள் என்ற அடித்தளத்தில் நிற்பது. முந்தைய பாரம்பரியங்களின், பரிசோதனைகளின், சாதனைகளின் பெறுபேறாகத் திகழ்வது. அரங்கின் கதை என்பது புதிய வடிவங்கள் பழைய மரபுகளுக்குச் சவால் விட்ட கதை; பழைய மரபுகள் புதியனவற்றுக்கான அடிப்படைகளைத் தந்த கதை. எனவே அரங்கு ஒரு ''வைதிகமான'' கலை, அது பழையதில் தொங்கிக் கொண்டேயிருக்கிறது.

பாட்டோடும் ஆட்டத்தோடும் மந்திர உச்சாடனத்தோடும் திகழ்ந்த டயோனியஸ் வழிபாட்டின் போது ஆட்டுத் தோலால் ஆன உடையணிந்த ஐம்பது பூசாரிகள் பங்கு பற்றினர். தெஸ்பிஸ் முதலாவது நடிகனை அறிமுகப் படுத்தினார். ஈங்கிலஸ் இரு நடிகரைப் பயன்படுத்தினார். சொபோகிளீஸ் மூன்றாவது நடிகரைச் சேர்த்துக் கொண்டார். ஈங்கிலஸின் பாடகர் குழுவின் பன்னிருவர். சொபோகிளீஸ் பயன்படுத்திய எண்ணிக்கை பதினைந்து. புராணக் கதைகளை மீளளிப்புச் செய்வதான ஈங்கிலஸின் முறையிலிருந்து கதைக் கருவுக்கும் பாத்திர வார்ப்புக்கும் முக்கியத்துவம் தந்த சொபோகிளீஸின் பணி முன்னேற்றமானது.

இங்கிலாந்தில் ஆரம்ப கால நாடகங்கள் சமயத் தொடர்புள்ளவையாய் இருந்தன. சுவிசேஷ பாத்திரங்கள், புனிதர்கள் நிகழ்த்திய அற்புதங்கள் பற்றிய நாடகங்கள் (Miracle plays) தேவாலயத்திலேயே நடைபெற்றன. இதன் பிறகு Corpus Christi விழாவில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் விவிலிய நூலில் வரும் சம்பவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை - Mystery Plays. ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒரு தொழில்/கைவினைக் களத்தினால் (guilds) ஆடப்பட்டது. அற போதனை செய்யும் morality நாடகங்கள் சற்று வித்தியாசமானவை. இவற்றில் மனித குணங்கள் அல்லது இயல்புகள் பாத்திரங்களாக உருவகப்படுத்தப்பட்டன.

---

* யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையின் 'கற்கை நெறியாக அரங்கு' என்னும் கருத்தரங்கில் படித்த கட்டுரை (1994).

நாடகக் குழுவினர் நாடோடிகளாகத் திரிந்தனர். அக்காலத்தில் சத்திரங்கள் (Inns) நாடகம் போட வந்த இடமாக விளங்கின. இத்தகைய ஒரு சூழலில் தான் ஷேக்ஸ்பியர் தலையெடுத்தார். தூண்கள் நிறுத்தப்பட்ட, பாரிய கதவுகளை உடைய கிட்டத்தட்ட 'வெறுமை' யான மேடையை அவர் பயன்படுத்தினார். காட்சி ஜோடனை இல்லை, காலத்திற்கேற்ற உடை இல்லை.

ஷேக்ஸ்பியர் அரங்கில் சொல் அதீத முக்கியத்துவம் பெற்றது.கேட்போரை வசப்படுத்தும் - கவிதைப்பாங்கான மொழியாட்சி அவருடைய தனி முத்திரை. அவர் ஒலியால் இசை அமைப்பார், சொல்லால் படிமங்கள் ஆக்குவார்.

பட்டப்பகலில் நடந்த ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் பார்வையாளர் முக்கியத் துவம் பெறுவது புதினமன்று. பார்வையாளர் மேடையின் மூன்று புறத்தும் இருந்தனர் இக்கால நாடகங்களிற் போல, மேடை நோக்கி ஒளிகக்கும் விளக்குகளோ இருளோ நடிகனையும் பார்வையாளனையும் பிரிக்கா. எலிசபெத்கால நடிகன் பார்வையாளனோடு தொடர்பு வைக்க வேண்டியிருந்தது.

ஐரோப்பிய நவ-செநந்நெறிக்கால அரங்குக்கும் மனோரதிய மிகைப்பாட்டுப் பண்புகளுக்கும் எதிரானதோர் எழுச்சியே யதார்த்த (Realistic) அரங்காகும். ஐந்து அங்கப் பிரிவு, ஈரடிப்பா வகை, செயற்கையான (மிகை) நடிப்பு - பேச்சு; தேவையற்ற கம்பீரம். இவற்றுக்கெதிராக யதார்த்த வாதிகள் கிளம்பினர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் கடைக்கூறிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் நடிப்பு நெறியாள்கை, பிரதியாக்கம் முதலிய துறைகளில் யதார்த்தவாதிகள் செய்த பரிசோதனையின் பெறுபேறுகள் இன்றும் பயன் தருகின்றன. நாடகம் வாழ்க்கையைப்போல இருக்க வேண்டும், என்ற கோட்பாட்டை வரித்துக் கொண்ட யதார்த்த வாதிகள் ஆடம்பர setting ஐயும் கவிதை நடையையும், ஆடை அலங்காரங்களையும் வலிந்து புகுத்திய முடிவுகளையும் நிராகரித்தார்கள்.

> "பாத்திரங்கள் எல்லாம் வாமனர்களாகி விட்டது போலவும்
> மேடை நான் முன் கண்டிராத அளவு பெரிதாகி விட்டது போலவும்
> தோற்றமளித்தன. இவர்கள் ஏன் உரத்துப் பேசுகிறார்களில்லை?

ஏன் அதிக அங்க அசைவுகளைச் செய்கிறார்களில்லை, என்று கேட்டுக் கொண்டேன்''. -இப்ஸெனுடைய "Ghosts" பற்றி Yeats ''காதலை வெளியிட ஓர் ஊங்காரம், அந்தரங்கச் செய்தி சொல்ல ஓர் அறை கூவல்; காதோடு சொல்ல வேண்டிய ரகசியத்தை நுரையீரலில் இருந்து அடித் தொண்டையிலிருந்து கரகரத்த குரலில் பேசுதல்; மேடையில் நிற்கும் எல்லோரும் எப்போதடா வெளியேறுவோம் என்று கோபவேசத்தில் அவசரப்படுதல்''

- August Strindberg

யதார்த்த வாதிகளில் முன்னோடிகளாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் இப்ஸெனும், செக்கோவும். அவர்களுடைய உரை நடை கவிதைப் பாங்கானது. இப்ஸெனுடைய யதார்த்த உலகில் சாமானியர்களே நடனமாடினார்கள். அவர்கள் சம்பந்தப் பட்ட சாமானியப் பிரசினைகளே அலசப்பட்டன. செக்கோவுடைய உத்தியோ, தமது பாத்திரங்களிடையே சிக்கலான உறவுகளை உண்டாக்குவது. அவருடைய உரையாடல் வரிகளுக்கிடையில் தொனிப்பொருள் மறைந்து கிடக்கும். அவருடைய பாத்திரங்கள் சொல்லாத செய்திகள் அதிகம்.

நவீன, மோடியுற்ற அரங்கு, பார்வையாளர்களுக்கு ''நலம் பார்ப்பது நடிப்பு - பாவனை'' என்ற உணர்வைத் தருகின்றது. உளவியற் பிரச்சினைகளைத் தத்துவப் பிரச்சினைகளாகவும், மனித உறவுப் பிரச்சினைகளை மனித இருப்புப் பற்றிய பிரச்சினைகளாகவும் காட்டுகிறது. விபரங்களை விட, கோலங்களைத் தருவதில் அது கவனம் செலுத்துகிறது. பாத்திரங்கள் தனி மனிதர்களாக அன்றி வகை மாதிரிகளாக (types) தருவது அதன் இல்பு.

அரிஸ்தோத்தில் காலத்திலிருந்து வரும் நாடக மரபுகளிலிருந்து அதிக தூரம் விலகி நிற்பவர் Brecht. அரங்கை மானிடம் தழுவியதாகவும் சமுதாயப் பொறுப்புணர்ச்சி வாய்ந்ததாகவும் ஆக்கியமை அவருடைய சாதனை எனலாம்.

கிரேக்க, கிழக்கத்திய மரபுகளின் பல கூறுகளை அவர் உள்வாங்குகிறார். வேடமுகம், பாட்டு, கவிதை, காட்சியமைப்பு, அங்கதம், நேர்உரை (direct

address) யாவையும் பயன்படுத்தும் Brecht தமது பங்குக்கு lantern sides, தலைப்புகள், தனி உரை (a side) ஆகியவற்றையும் சேர்க்கிறார். Brecht அரங்கில் நடிகன் புறவயமாக நின்று நடிக்கிறான். பார்வையாளர் அந்நியப் படுத்தப்படுகின்றனர்.

ஒவ்வோர் அரங்கும், தனக்கு முந்திய அரங்கிலிருந்து சில பண்புகளில் மாறுபட்ட போதும் ஒரு சில பண்புகளையாவது பழையனவற்றிலிருந்து உள் வாங்கிக் கொள்வதைக் காணலாம். சகல புது முயற்சிகளின் - பரிசோதனை களின் பெறுபேறுகளாக எஞ்சி நிற்பவை இரு பிரதான கிளைகள் யதார்த்த அரங்கு, மோடியுற்ற அரங்கு.

இதேவேளை சமகால அரங்கு பல முந்திய மீளளிப்புக்களையும் (revivals) காண்கிறது. இங்கிலாந்தில் ஷேக்ஸ்பியர், ஷோபிரான்சிஸ் மொலியர் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். ஜப்பானில் ஒரு புறம் நோ கபுக்கி பாரம்பரிய அரங்கும், மறுபுறம் வன்முறை, பாலியல் மலிந்த நவீன அரங்கும் இயங்குவது குறிப்பிடத்தக்கது.

இதிலிருந்து நான் ஈழத்து தமிழ்நாடக அரங்குக்கு' வர விரும்புகிறேன். வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களை நமது நாடகத்தின் வேர்கள் எனக் கொள்ளலாம். இவை வட்டக் களரியில் இரவிரவாக ஆடப்பட்டவை. கோயில் வீதியில் ஆடப்பட்ட இந் நாடகங்களில் புராண இதிகாசக் கதைகள் எடுத் தாளப்பட்டன. இவை அக்கால சமூக நிகழ்வாக விளங்கின என்பதைக் குறிப்பிடவேண்டும்.

கொட்டகைக் கூத்துகளே முதன் முதலில் ரசிகர்கள் காசு கொடுத்து ஓரிடத்தில் குழுமியிருந்து பார்த்த நாடகங்கள் எனலாம். இவை புராண இதிகாச கருப்பொருள்கள் தழுவிய இசை நாடகங்கள் ஆகும். சிறுபான்மை 'பூதத்தம்பி' போன்ற வரலாறு தழுவிய நாடகங்களும் இடம் பெற்றன.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மரபில் வந்த இசை நாடகங்கள், பின்னணிக் காட்சிகளால் ஏற்படுத்தப்படும் காட்சி மாற்றங்கள் கொண்டனவாய் - கர்நாடக

இசைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பவை. ஈழத்தில் இவ்வகையான நாடகங்களைப் பிரபலப்படுத்திய சாதனையாளர் நடிகமணி வி.வி. வைரமுத்து.

கலையரசு சொர்ணலிங்கம், பம்பல் சம்பந்த முதலியார் பாணியிலான மேனாட்டு நாடகங்களைப் பிரபலப்படுத்தினார். இவை பெரும்பாலும் ஷேக்ஸ்பியர் முதலியோரின் தமிழ் வடிவங்களாகவும் நேர் - நாடகங்களாகவும் (direct plays) விளங்கின. இவை ஆங்கிலம் படித்த மத்தியதர, மேல்மட்ட ரசனைக்குரியவை என்பதையும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

பேராதனைப் பல்கலைக் கழக வட்டத்தில், மாணவர்கள் படித்து அரங்கேற்ற அதற்கென, பேராசிரியர் க. கணபதிபிள்ளை எழுதிய நாடகங்கள் சம கால யாழ்ப்பாணத்தின் அரசியல், சமூகக் கோலங்களைப் பிரதிபலித்த யதார்த்த படைப்புகள் எனலாம்.

எதிரி வீர சரத்சந்திர சிங்கள நாடகத்துறையில் செய்த மீளளிப்பு முயற்சிகளால் எழுச்சியுற்ற பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன், நாட்டுக் கூத்துகளை மரபு தழுவிய அதே வேளை, மூன்று மணிநேர எல்லைக்குள் இறுக்கி மீளளிப்புச் செய்தார்.

எழுபதுகளில் கொழும்பை மையமாகக் கொண்டு பல நாடக முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. நவீன மேல் நாட்டு நாடக உத்திகளை உள்வாங்கும் வாய்ப்புப் பெற்று நா. சுந்தரலிங்கம் பாலேந்திரா, தாஸீயஸ் முதலியோர் தமிழ் அரங்கு அது வரை அறிந்திராத புதிய கோலங்களை அறிமுகப்படுத்தினர். நிர்மலா நித்தியானந்தன் பல ஆங்கில நாடகங்களை மொழிபெயர்த்துத் தயாரித்தளித்தார்.

கவிஞர் முருகையன் நாடகாசிரியராகவும் தம் பெயரை நிறுவியுள்ளார். அவர் எழுதி நா. சுந்தலிங்கம் நெறியாள்கை செய்த 'கடூழியும்' தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்பு முனையாகக் கருதப்படுவது. கந்தபுராணக் கதையமைப்புக்குச் சமாந்தரமான ஒரு நவீன புராணத்தினூடாகத் தொழிலாளர் எழுச்சியைச் சொல்கிறார் கவிஞர். அங்கே தேவர்கள் சிறையில் துன்புறுகிறார்கள். இங்கே தொழிலாளர் கட்டுண்டு கிடக்கிறார்கள். சயந்தன்,

வீரவாகு முதலியோர் விலங்கொடிக்கிறார்கள்; வேலாயுதத்தால் வெட்டித் துளைத்து விடுதலை காண்கிறார்கள். முருகனுடைய 'வெறியாட்டு' இனவாத அழிவுகளைக் குறியீடாகச் சொல்வது. அவர் கடைசியாக எழுதிய 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து'ம் தன்னகத்தே பல குறியீடுகளைக் கொண்டது. (இதில் சிதம்பர நாதனின் பங்கு பற்றிப் பின்னால் குறிப்பிடுவேன்).

மஹா கவியின் பல நாடகங்கள் யதார்த்த பண்பு வாய்ந்தவை; கதைக்கு பாத்திர வாய்ப்பு, வளர்ச்சி ஆகியவற்றுக்கு முக்கியம் தருபவை. தலை சிறந்த கவிஞராக அவர் விளங்கிய போதும், கவிதை, அரங்கின் மற்றக் கூறுகளை விழுங்காமல் இருப்பது பாராட்டுக்குரியது. இயல்பான உரையாடலுக்கு அவர் கையாளும் கவிப்பாவினம் வளைந்து கொடுக்கின்றது. புதியதொரு வீட்டின் உள்ளடக்கம் சற்று வித்தியாசமானது. கவிதைப் பகுதிகளை நீக்கிவிட்டு பார்த்தால் எஞ்சம் காட்சிப் பகுதிகள் மேல்நாட்டுத் திரைப்படம் போல இருக்கும்.

நாடகாசிரியராகவும், நெறியாளர் ஆகவும் விளங்குபவர் மௌன அவருடைய "சங்காரம்" வர்க்கம் முரண்பாடு பற்றிய ஒரு சமூகவியற் பார்வை எனலாம். முற்போக்கான இப் பொருளை அலச அவர் பயன்படுத்துவது வடமோடிக் கூத்துவடிவம். சங்காரத்தில் மட்டுமன்றி "நம்மை பிடித்த பிசாசுகள்" முதலிய ஏனைய முயற்சிகளிலும் அவர் கூத்து வடிவத்தையே பயன்படுத்துகிறார். 'சக்தி பிறக்குது' என்ற நாடகத்தின் நாட்டுக் கூத்தோடு பரத ஜதிகளை இணைக்கும் பரிசோதனையையும் அவர் செய்து உள்ளார்.

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் எண்பதுகளில் தமிழ் நாடக அரங்கு கண்ட மிக முக்கியமான நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்கிறார். ஈழத்தமிழர்கள் அனுபவித்து வரும் இன்னல்கள், முகம் கொடுக்க வேண்டியுள்ள பிரச்சினைகள், அவர்களுடைய எதிர்பார்ப்புக்கள், நிராசைகள், பலவீனங்கள் முதலியவற்றை பொருளாகக் கொண்டவை சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள், போராட்டம், படிப்பு, வெளிநாட்டு மோகம், அகால மரணம், அகதிநிலை, பிள்ளைகளை வெளியே அனுப்பிய பெற்றோரின் 'இருத்தல்' என ஏறத்தாழ எல்லாப்

பிரச்சினைகளையும் அலசுகிறார் சண்முகலிங்கம். இவருடையது ஒரு நவ-யதார்த்த அரங்கு எனலாம். 'மண் சுமந்த மேனியரில்' புராண சட்டத்தையும் நாட்டார் பாடலையும் ஆட்ட வடிவங்களையும் பயன்படுத்தும் இவர் 'அன்னையிட்ட தீ' யில் திருவாசகம், திருப்புகழ், திருப்பாவை முதலியவற்றை மிக்க பொருத்தப்பாட்டோடு பயன்படுத்துகிறார்.

'யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்' 'தில்லை மூதூர் ஆடிய திருவடி' 'பல்லுயிர் தோறும் பயின்றனன் ஆகி' என்று தொடங்குகிறது. மேடையில் அகதிகள் பல ஊர்கள் தோறும் பயில்கின்றனர். அப்படிப் பழையனவற்றுக்குப் புதுப்பொருளும் பொருத்தமும் காண்பது சண்முகலிங்கத்தின் தனித்திறன்.

கல்வித்துறையில் கூட போட்டி, முதன்மை பெற்ற மாணவருடைய இயல்பான நாட்டங்கள் புறக்கணிக்கப்படுவதை, கலாபூர்வமாக சித்திரிக்கிறார். மாதொரு பாகத்தில் பெண்கள் பற்றித் தமிழ்ச்சமூகம் கொண்டுள்ள பாரம்பரிய நோக்கை மறுபரிசீலனை செய்கிறார். "யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்" இல் அகதிகள் என்றால் நிவாரணம் பெற்றுச் சோம்பி இருப்பவர்களல்லர்; தம்மை, தமது சூழலை, சுகவாழ்வை ஒழுங்கு செய்வோர் என்ற தத்துவத்தை முன்வைக்கிறார்.

எமது சமூகத்தில் பாரம்பரியமாகப் பேணப்படும் விழுமியங்களுக்குப் புதிய வியாக்கியானம் தருவது இவர் இயல்பு. பாரதிக்குப் பின் தவம், வேள்வி, தியாகம் என்ற தொடர்கள் சமூகப் பரிமாணங்கள் பெறுவதைச் சண்முகலிங் கத்தின் 'மண்சுமந்த மேனியரில்' துல்லியமாகத் தெரிகிறது. பாரதி கவிதையினூடாக வெளிப்படுத்திய ஒரு தத்துவத்துக்கு நாடகத்தின் மூலம் அருத்தம் கொடுத்தனர், தமிழிலக்கியப் பரப்பில் சண்முகலிங்கம் ஒருவரே.

சண்முகலிங்கத்தின் வளர்ச்சியில் 'எந்தையும் தாயும்' முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. நாட்டார் பாடல் ஆட்டம், குறியீடு ஆகியவற்றிலிருந்து முற்றாக விடுபட்டு யதார்த்த பூர்வமான நாடகங்கள் ஒன்றின் மூலம் நம் நெஞ்சைத் தொடுகிறார் சண்முகலிங்கம்

இது வரை எடுத்துக் காட்டப்பட்ட முயற்சிகள் எல்லாம் தம் அளவில் இவை அரங்கேறிய காலத்தில் புதிய முயற்சிகளாக கணிக்கப்பட்டு வரவேற்ப்பு பெற்ற போதிலும் பாரம்பரியத்தில் இருந்து முற்றாக விடுப்பட்டதாகவும் இல்லை யென்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது. பழைய வடிவங்கள் - கோலங்கள் கொண்டு நாம் புதிய பரிமாணங்களைத் தொடலாம். வெறுமனே பழையனவற்றை மீளளிப்புச் செய்வதை விட, காலத்திற்கு ஏற்ப விஷயங்களைச் சொல்ல, பழைய வடிவங்களைப் பயன்படுத்தல் சிறந்தது.

தமிழ் அரங்கின் வளர்ச்சியில் ஒரு சுவாரஸ்யமான அம்சம் என்னவென்றால் மௌனகுருவும், சண்முகலிங்கமும், சிதம்பரநாதனும் ஏற்படுத்திய தாக்கத் துக்கு ஆற்றாது எமது பாரம்பரிய நாடகம் ஒதுங்கிக் கொண்டமை ஆகும். பாடகர் குழு, எடுத்துரைஞர், பெரும் எண்ணிக்கையில் நடிகர் பங்கு கொள்ளும் epic frame குறியீடு இவையே நாடகத்தின் கொடுமுடி என்ற 'பிரமை' பாடசாலைகள் வரை தொற்றிக் கொள்ள, அதுவரை யதார்த்த (நேர்) நாடகங்கள் தயாரித்த பலர் தம் செயலாவது யாதென்றும் இல்லை எனத் தேங்கிவிட்டனர். பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுவது போல ''மாற்று அரங்கு'' இங்குப் பிரதான அரங்காகி விட்டது.

புதிய நாடக வடிவங்களுக்கான தேடலில் சிதம்பரநாதன் ஈடுபட்டிருக்கிறார். அவர் நெறியாள்கை செய்த 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' மோடிப்படுத்தப்பட்ட குறியீட்டு நாடகம் எனலாம். தமிழ் நாடக அரங்கு முன்பு கண்டிராத பல உத்திகள் அதில் பிரயோகிக்கப்பட்ட போதும், பாடல், ஆட்டம், உருவேறுதல் முதலியவற்றில் பாரம்பரியத்தின் கோலங்களைக் காணமுடிகிறது.

முடிவாக, ஆற்றலுள்ள ஒரு நாடக ஆசிரியனுக்கோ இயக்குநனுக்கோ பாரம்பரியப் பிரச்சினையே அல்ல; உண்மையில் பாரம்பரியத்தில் கால் ஊன்றியவனாய், சமூகப் பிரக்ஞையோடு தன் கலையாக்கத்தில் ஈடுபடும் ஒருவனால் புதிய எல்லைகளைத் தொடமுடியும் என்று நம்புகிறேன்.



8. நவீன நாடகம் 'பலூன்' பிறந்த கதை*

ஞாநி

இன்று இந்தச் சமூகத்தில் நிலவுகிற பொதுவான குழப்பத்துக்கு இயைபாகவே தமிழ் நாடகம் குறித்தும் குழப்பம் நிலவுகிறது. பார்வையாளர்களிடையே கலை, ரசனை, இத்யாதிகள் குறித்து இருக்கும் குழப்பம் என் நோக்கில் இரண்டாம் இடமே பெறத்தக்கது. தமிழில் சமகாலச் சூழலின் தேவையால் முகிழ்த்தெழும் நவீன நாடகத்தின் தோற்றத்திலும் இயக்கத்திலும் அக்கறை கொண்டு அது குறித்துச் சிந்திப்போர்க்கும் செயல்படுவோருக்கும் இன்றுள்ள குழப்பமே நவீன நாடகக்காரன் என்கிற விதத்தில் என் கவலைகளில் முதன்மை பெறுகிறது.

நவீன நாடகமாக நாம் உருவாக்க விழைவது என்ன என்பது குறித்துத் தெள்ளத்தெளிவாக விரித்துரைக்க இயலாத நிலையில் இவர்களில் பலர் இருக்கிறார்கள். இதுவே சிந்தனைக் குழப்பம் நிலவுவதன் சான்றுமாகும். தவழ்கிற கட்டத்தில் நவீனத் தமிழ் நாடக இயக்கம் இன்று இருப்பதுவும் ஒரு காரணமாயிற்று.

இதனால்தான், கூட்டங்களிலும், மாநாடுகளிலும், கருத்தரங்குகளிலும், கட்டுரைகளிலும், தனி விவாதங்களிலும், 'இலக்கியச்' சண்டைகளிலும் காலம் காலமாகப் பிரயோகப்பட்டு நைந்துபோன சொற்களான உருவம், உள்ளடக்கம் என்பன குறிக்கும் விஷயங்கள் இன்னமும் தமிழ் நாடகச் சூழலில் ஜீவனோடே இருக்கின்றன. மனிதனின் சகல கலை வெளிப்பாடுகளையும் போன்றே, நாடகம் என்கிற நிகழ்கலையும் ஒரு கருத்துப் பரிவர்த்தனை சாதனம் என்பதை மறந்து நிகழ்த்தப்படும் முயற்சிகள், அழகியலின் பெயரால் அனர்த்தங்களாவதும், மரபு முளையில்கட்டிய கயிற்றின் நீளமாற்றத்தால் விரிந்தவட்டமே விடுதலை, என மயங்கி நிகழ்த்தப்படும், முயற்சிகள், சித்தாந்தங்களின் பெயரால் சகிக்கப்படுவதும் — இன்று கருத்துலகில் நிலவும் குழப்பத்தின் விளைவுகள்தான்.

---

* 'பலூன்' நாடக நூலில் உள்ள முன்னுரை (1981).

நமது சமூகத்தின் சகல துறைகளையும் போன்று நவீன நாடகமும் இந்தக் குழப்பங்களைச் சந்தித்து, அவற்றில் சிக்கி, மீண்டு, உயிர்த்தெழுந்து வருவது என்பதே வளர்ச்சிவிதி. எந்தப் படைப்பாளியும் எதை, ஏன், எவர்க்காக, எப்படி, என்ற கேள்விகளில் எதையும் ஒதுக்காமலும் விளக்காமலும், விடை தேடித் தேடி தோற்கிற வேள்வி பிரயத்தனத்தின் பயனாக விளையும் படைப்பே மேன்மை யானதாய் நிரூபிக்கப்படுகிறது. இதே வேள்வியை நிகழ்கலைக்காரர்களும் மேற்கொள்ளுகிறபோதுதான், இன்றுள்ள குழப்பங்களைக் கடத்தல் இயலும்.



நிகழ்கலைகள் அனைத்துமே கூட்டு முயற்சிகள் என்பதால் தனிமனிதர் களின் பலங்களோடு அவர்களின் பலவீனங்களும் இங்கே சங்கமிப்பதால் இந்த வேள்வி மிகுந்த உளைச்சல் ஏற்படுத்துவதாகிறது.

எழுபதுகளின் இறுதியில்தான் நவீனத் தமிழ்நாடகம் என்பது செயல் வடிவத்தில் தீவிரம் கொண்டது. எனவே அதுவரையில் நவீனத் தமிழ் நாடகத்தில் கருத்து ரீதியாக மட்டுமே அக்கறை கொண்டவர்களில் சிலர், படைப்பாளிகளாக முயன்று உருவாக்கிய படைப்புக்கள் எழுத்தளவில் நின்றன. நிகழ்த்தப் படுவதே நாடகம் என்றானபின், அதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் இல்லாத நிலையில், நாடகம் எழுதுவதற்கான ஊக்கம் எழுபதுகளின் ஆரம்பத்தில், தமிழ்ப் படைப்பாளிகளுக்குப் பரவலான அளவில் இல்லாமற்போனதில் வியப்பில்லை.

நவீன நாடகத்தை எழுதிவைத்தாலும் அதை நிகழ்த்துகின்ற குழுக்கள், தமிழ்நாட்டில் இல்லையெனும் வசை கழிக்க, பரீக்ஷா வந்து இப்போது மூன்றாண்டுகள் முடியப் போகின்றன. இதே காலத்தில் தமிழ்நாடு முழுவதும் பல நவீன நாடகக் குழுக்கள் உருவாகியுள்ளன. (இவற்றில் பெண்களின் பங்கேற்பு அல்லது பங்கேற்பின்மை என்பது தனியே அக்கறை காட்ட வேண்டிய விஷயமாகும்.)

ஆயினும் நவீன நாடகம் எழுதப் பெருமளவில் படைப்பாளிகள் இன்னும் முன்வரவில்லை. எழுதத் துணிந்த பலரின் நாடகங்கள் கருத்துலகக்

குழப்பத்தின் வெளிப்பாடுகளாகவோ, படைப்பாளியின் நல்லெண்ணத்தை மட்டுமே பாராட்டத் தூண்டுபவையாகவோ, வந்து கொண்டிருக்கின்றன.

நாடகம் என்கிற கூட்டுமுயற்சியில் நாடகாசிரியன், நடிகன், இயக்குவோன் என்ற பாகுபாடுகள் மறைந்து, நிகழ்த்துவோர் எல்லாரும் எல்லாமாய் ஒழுங்குடன் பணியாற்றி, முழுமையான ஒரு கூட்டுப் படைப்பாய் நாடகத்தை உருவாக்கக் கூடிய சூழலும், இன்னும் வரவில்லை. இதற்குத் தேவையான கடும்பயிற்சிக்கும், கட்டுப்பாட்டிற்கும், அந்தரங்க நேர்மைக்கும், சுய விமர்சனத்துக்கும் ஆயத்தமாய் இருப்போர் எண்ணிக்கை, மெல்ல மெல்லவே பெருகுதல் சாத்தியம். பிறமொழி நாடகங்களைத் தமிழில் ஆக்கும் சிறந்த முயற்சியில் ஈடுபடும் புலமை படைத்தவர் எண்ணிக்கையும் பெருகவில்லை.

இந்தச் சூழ்நிலையில் இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் பரீக்ஷாவின் நாடகத் தேவையைச் சந்திக்கவே பலூனை நான் உருவாக்க வேண்டி வந்தது.



வியட்நாம் போரில் அமெரிக்கா கலந்து கொள்வதைக்கண்டித்து 1968ஆகஸ்ட் 24ம் நாள், சிகாகோ நகரில் ஒரு கண்டனப் போராட்டம் நடந்தது. ஆளுங் கட்சியின் மாநாடு நடைபெற்ற இடத்துக்கருகே, லிங்கன் பூங்காவில் நடந்த இந்த மறியலில் பங்கேற்றவர்களில் பெரும்பாலோர் ஹிப்பிகளாவர். எனவே இவர்களின் எதிர்ப்புமுறைகளும் வேடிக்கையாயிருந்தன. அமெரிக்க போலீஸ், உளவு ஸ்தாபனங்களின் தலைமையகமான பென்ட்டகன் கட்டடம் இருக்கும் திக்கு நோக்கி மூத்திரம் பெய்வது என்பதாகத் தங்கள் அவமதிப்பை இவர்கள் வெளிக்காட்டினார்கள். இந்த மறியலில் கலந்து கொண்டவர்களைப் போலீஸ் கண்ணீர்ப் புகை வீசிக் கலைத்தது. ஒரு நீக்ரோ உட்பட எட்டு பேர் கைதானார்கள். அவர்கள் கலவரம் நடத்தத் திட்டமிட்டு, பயங்கரமான வன்முறையை (!) நிகழ்த்த முயற்சித்ததாக வழக்கு தொடரப்பட்டது.

அந்த எட்டுபேரும் நீதிமன்றத்தில் விசாரணை நடந்த போது தொடர்ந்து ஹிப்பியியல்படி நடந்து கொண்டதும், நீதிபதி குற்றவாளிகளுக்கெதிராக பிராசிக்யூஷனுக்கு ஆதரவாகப் பல முறைகேடான உத்தரவுகளிட்டதும்,

நீதிமன்றத்தில் நீக்ரோ இளைஞனை நாற்காலியோடு கட்டிப் போட்டு விலங்குகள் பூட்டியதும் இன்று சரித்திரம். எட்டுக் கிளர்ச்சிக்காரர்களில் அறுவருக்கு ஐந்தாண்டுகள் சிறை வாசமும் ஐயாயிரம் டாலர் அபராதமும் விதிக்கப்பட்டது. அமெரிக்க நீதிமன்ற வரலாற்றில் முதல்முறையாக கோர்ட் அவமதிப்பிற்கான மிக நீண்ட தண்டனையான 4 வருஷம் 13 நாள் சிறைவாசம் கிளர்ச்சிக்காரர்களின் வழக்கறிஞருக்கு விதிக்கப்பட்டது.

நான்கரை மாதங்கள் கோர்ட் விசாரணை நடந்தபோதே கிளர்ச்சிக்காரர்கள் நாடு முழுவதும் சுற்றுப் பயணம் செய்து கூட்டம் போட்டார்கள். டெலிவிஷனில் தோன்றினார்கள். தங்கள் வழக்கைத் திரைப்படமாக்கப் போவதாக அறிவித்தார்கள். கடைசி நாள் விசாரணையின் போது நீதிபதி ஹாஃப்மனை படத்திலும் நீங்களே நீதிபதியாக நடிக்க இயலுமா என்று கிண்டலாகக் கேட்டார்கள்.

விசாரணை விவரங்களும் செய்திக் குறிப்புகளும், ஜான் பர்சஸின் சிந்தனையில் நாடக வடிவமெடுத்தன. 'சிகாகோ சதி' நாடகம் 1970 ஆகஸ்டு 24ம் நாள், தீர்ப்பு வந்து ஆறே மாதங்களுக்குள், லண்டனில் ஓப்பன்ஸ்பேஸ் தியேட்டர் குழுவின் தயாரிப்பாக சார்லஸ் மரோவிட்ஸால் நிகழ்த்தப்பட்டது. ஜனநாயக முறையிலான ஓர் எதிர்ப்பு எப்படி ஒடுக்கப்பட்டது என்பதை நையாண்டி வடிவத்தில் வெகு தீவிரமாக விமர்சிக்கும் படைப்பாக அது மலர்ந்தது.

அதிலிருந்துதான் என் பலூன் பிறந்தது.



பெங்குயின் வெளியீடான 'ஓப்பன்ஸ்பேஸ் ப்ளேஸ்' நாடகத் தொகுப்பில் 'தி சிகாகோ கான்ஸ்பிரசி' நாடகத்தைச் சுமார் ஆறாண்டுகளுக்கு முன்னால் படித்தபோது ஒரு நல்ல படைப்புக்குரிய தன்மையோடு பல காலம் சிந்தனையை வியாபித்திருந்தது. பின் பரீக்ஷா குழுவின் நாடகங்களிலும் ஆதி கலாச்சார இயக்கத்தின் தெரு நாடகங்களிலும் பணியாற்றிய நேரங்களில், அவ்வப்போது அந்த நாடகத்தைப் பற்றிச் சிந்திக்க வைத்த சூழ்நிலை இருந்தது.

பரீக்ஷா, தன் மூன்றாவது நாடக ஆண்டைத் தொடரும் இந்தக் கட்டத்தில், அசலான தமிழ் நாடகங்கள், புதிதாய் வராத பஞ்சம் நிலவும் நிலையில், நான் சிகாகோ சதியைப் பின்பற்றி பலூனை எழுதத் துணிந்தேன்.

வியட்நாமில் அமெரிக்க அத்துமீறலுக்கு எதிர்ப்பு என்ற அடிப்படை விஷயம், இங்கு நாடகக் கருப்பொருளாக என் கணிப்பில் முதன்மை பெறவில்லை. எனவே என் சூழலின் சமகால பிரச்னையான பஸ் கட்டண உயர்வு, எனக்கு முதன்மையான விஷயமாயிற்று. 1981 ஜுன் 12ம் நாள் மாலை, பஸ் கட்டண உயர்வைக் கண்டித்து, 'குரல்கள்' சமூகநல அமைப்பு என்கிற கன்ஸ்யூமர் இயக்கம், சென்னை மெரீனா உழைப்பாளர் சிலையிலிருந்து ஜெமினி மேம்பாலம் வரை செல்வதாக அறிவித்து, பலூன் ஊர்வலம், சென்னையின் 10 லட்சம் பிரஜைகளில் 19 பேர் பங்கேற்க நடத்தலும் எனக்கு விஷயமாயிற்று.

இந்த விஷயங்கள், என் நாடகத்துக்கு ஒரு முகாந்தரம் மட்டுமே. என் நாடகம் அவை பற்றிய முழுமையான டாக்குமெண்ட்டேஷன் அல்ல. என் நாடகத்தில் இன்று சமூகத்தில் இருக்கிற, இல்லாத, இவர்களோடு இருக்க நேர்ந்ததே என்றென்னை வருத்துகிற, இப்படியிருக்கிறவர்கள் எங்கே என்றென்னை ஏங்கவைக்கிற, எல்லா மனிதர்களும் இருக்கிறார்கள். இது ஒன்றே பலூனை, சிகாகோ சதி நாடகத்திலிருந்து வேறுபடுத்தி விடுகிறது.

டாக்குமெண்ட்டரி பிளேயாகப் பலூன் இல்லாமல், அதே சமயம் அதை நோக்கிப் போகிற ஒரு நாடகமாகவும் ஆகிறது. முழுமையான நாடகக் கலைத் தேடலில் செய்தி நாடகத்துக்கு என்ன முக்கியத்துவம் உண்டோ, அந்த அளவிற்கு மேல் அரைமாத்திரை அந்தஸ்தும் இந்த நாடகத்துக் கிடையாது.

தமிழில் டாக்குமெண்ட்டரி தியேட்டர் (செய்தி நாடகம்) என்கிற வகையொன்று கலைத் தன்மை சற்றும் குறையாமல் உருவாகும் நாள் வந்து கொண்டிருக்கிறது என்று நான் உணருகிறேன். தெரு நாடக இயக்கத்தில் இந்த வகை நாடகத்தின் பங்கு முக்கியமானதாயிருக்கும். பல அண்மைக்கால சம்பவங்கள் குறித்துத் துல்லியமான தகவல் சேகரிப்பிற்கான வசதிகள், இன்று குறைவாயிருப்பதே இந்த நாடக வகையின் வருகையைத் தாமதப்படுத்துகிறது.

*

பலூனை எழுதும்போது சிகாகோ சதியின் அடிப்படை அமைப்பை நான் எடுத்துக்கொண்டேன். அமெரிக்க நீதிமன்ற மரபுகள், விசாரணை முறைகள், பிரிட்டிஷ் முறையை அடியொற்றிய நம் நீதிமன்ற முறைகளோடு மாறுபட்டிருந்தன. இந்த வேறுபாடுகளை நான் கவனம் கொள்ள வேண்டியிருந்தது. சிகாகோ போராட்டத்தில் பங்கேற்ற ஹிப்பிகள் இந்த மண்ணுக்கு அந்நியமான பாத்திரங்கள். இங்கு அவர்களுக்கு நிகராய் மனக் குழப்பத்தில் இருக்கிற நடுத்தர வகுப்பின் பல்வேறு பிரஜைகளே என் பாத்திரங்களாயினர். அந்த நாடகத்தின் ஒரு பாத்திரமான நிறவெறி நிலவும் சமூகத்தில் ஒடுக்கப்பட்ட நீக்ரோ என் நாடகத்தில் ஜாதிவெறி நிலவும் இந்தச்சமூகத்தில் வஞ்சிக்கப்பட்ட பறையன் ஆனான். அந்த நாடகத்தில் குற்றஞ் சாட்டப்பட்ட கிளர்ச்சிக்காரர்களில் பெண்களே இல்லை. பெண் விடுதலையில் எனக்குள்ள அக்கறைகளும், இந்தச் சமூகத்தின் எதிர்காலம் குறித்தும் பெண்களின் எதிர்காலம் குறித்தும், நானறிந்தபல பெண்கள், எனக்குள் ஏற்படுத்தும் நம்பிக்கைகளும் இந்த நாடகத்தில் ஒரு கிளர்ச்சிக்காரி இருப்பதைத் தவிர்க்க முடியாததாக்கின. நான் சார்ந்த பத்திரிகைத்துறை இந்த தேசத்தில் இருந்துவரும் நிலை குறித்த என் கோபங்கள், இந்த நாடகத்திற்குப்ரத்யேகமானவை.

எனவே, சிகாகோ சதியை நான் பலூனாக மொழி பெயர்க்கவில்லை; 'தழுவ'வும் இல்லை. ஆனால் சிகாகோ சதி நாடகத்தின் சாயல் பலூனில் இருக்கும்; இருக்கிறது என்பது ஒரு முக்கியமான உண்மை. இந்த நாடகம் உருவான முறையை ஓர் ஆங்கிலச்சொல்லே சரியாக விளக்குகிறது. இது ஒரு ட்ரான்ஸ்க்ரியேஷன். இதற்கான சரியான, லகுவான தமிழ்ச்சொல்லை 'ஓரிரண்டு வருஷத்து நூற்பழக்கமுள்ள தமிழ் மக்களெல்லாருக்கும் நன்கு பொருள் விளங்கும்படி' உருவாக்கி எனக்கு எவரேனும் அறிவித்தால், நான் மிகுந்த நன்றி பாராட்டுவேன்.

பலூனை உருவாக்கும்போது, நான் நாடகம் எழுதும் முறையில் இன்னொரு உத்தியாகத் தமிழ்க் கவிதைகளை எடுத்தாண்டிருக்கிறேன். எதிர்காலத்தில் எப்போதோ ஒரு சமயம், கதம்ப நாடகம் (கொலாஜப்ளே) என்பதாய் நான் உருவாக்க விழைகிற ஒரு நாடக வடிவத்துக்கு. ஒரு சிறு ஒத்திகையாய் இதை,

இதில் நான் மேற்கொண்டேன். பலூனின் தன்மைக்குகந்த கவிதை வரிகளைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்காக நான் தமிழில் வெளிவந்த ஏராளமான புதுக் கவிதைத் தொகுப்புக்களை, மீண்டும் மீண்டும் துழாவ நேர்ந்தபோது, இன்று புதுக் கவிதைத் துறையில் நிலவும் அவலநிலைபற்றி, சக கலை இலக்கிய முயற்சி களில் எனக்குள்ள ஈடுபாட்டின் காரணமாக, இங்குப் பதியவேண்டியிருக்கிறது. இந்த நாடகத்துக்குகந்த வரிகள் என்ற குறுகிய வரையறைக்குள்தான் என் தேர்வு நடந்தது. எனினும் கவிதை என்பதாகத் தேறாத ஏராளமான வரிகள் கவிதை என்ற பெயரில் விற்கப்படும் கொடுமை; இலக்கியத்தின் இன்றியமை யாத அம்சம் புரிதல் என்பதை ஒதுக்கி, மிக மிகக் குறுகிய வட்டத்துக்குரியதாய், பல கவிதைகள் உலவும் சிக்கல்; நல்லெண்ணம் மட்டுமே கோஷங்களைக் கவிதை யாக்காது என்பதை மறந்த சறுக்கல்-இவை இன்று புதுக்கவிதைத் துறையில் நிலவுவது என் தேர்வுப் பணியைக் கடுமையாக்கிற்று. பலூனுக்கு உகந்ததாய் நான் தேர்ந்து பிரயோகித்த கவிதை வரிகள் யாருக்குச் சொந்தம் என்பது இந்நூலின் இறுதியில் விவரமாக-நன்றியோடு என்றும் கூறவேண்டு மோ?-குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

கவிதை நாடகம் என்பது கவிதைவரிகளை வசனமாகப் பேசுவதோ, வசனத்தைக் கவியரங்கப் பாணியில் அடுக்கி அடுக்கி உதிர்ப்பதோ அல்ல; ஒரு கவிதை தரக் கூடிய மன அனுபவங்களைக் காட்சிப் படுத்துவதுதான் என்பதாக எனக்குள் ஒரு தீர்மானம் உண்டு. அதற்கேற்ப சில கவிதைகளை நாடகமாக்கும், சோதனைச் சாலை முயற்சியைத் தேர்ந்தெடுத்த சில பார்வையாளரிடையே, சீக்கிரமே செய்ய வேண்டும் என்பது என் நீண்ட பட்டியலில் ஒன்றாக இருப்பது-நான் இங்கு இன்றைய கவிதைகள் குறித்துச் சற்றே அங்கலாய்க்க இன்னொரு காரணமாயிற்று.



பலூனில் பிரதானமாய் விமர்சனத்துக்குள்ளாவது நீதித்துறைதான். உடனே எனக்கு நீதிமன்றங்கள், காவல்துறை இவற்றில் எல்லாம் நம்பிக்கை இல்லை

என்று அர்த்தம் கொள்வது தகாது. போலீசும், ஜுடிஷியரியும் கருத்து ரீதியாக (கான்செப்ட்ஸ்) எந்தச் சமூகத்திலும் இருந்தே தீர வேண்டும் என்பது நானும் ஏற்கிற, ஒரு சமூக நியதி. போலீசுக்கும் கோர்ட்டுக்கும் அவசியமே இல்லாத ஓர் உன்னத மனித-சமூகம் ஏற்படும் சாத்தியத்தை நானும் விழைந்தாலும், அதுபற்றி இப்போதே, பன்னிப் பன்னி விரித்துரைக்க, எனக்கு இன்றுள்ள கற்பனை போதாது.

இன்றுள்ள ஜனநாயக அமைப்பில் இப்பிரிவுகள் எப்படி இயங்குகின்றன என்று கவனித்து, விமர்சிப்பது ஒரு பிரஜையின் கடமை. பொதுஜனங்களின் நலன்களைக் காப்பாற்ற உள்ள இப்பிரிவுகள், அதற்கு நேர்மாறான நோக்கத்துக்குப் பயன்படுமானால், அது குறித்துக் கவலை தெரிவிப்பதே நான் செய்ய முனைந்தது. இப்போதுள்ள ஒட்டுமொத்தமான சமூக அமைப்பில் இது இப்படித் தான் இருக்கும் என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுவது மனித நேயமே மிகுந்த சமூக அமைப்பொன்றை விழைகிற எல்லாரும் செய்யத் தகுவதே. அப்படி விழைகிறவர்களின் ஒருவனாய் நானும் என் பங்கைச் செய்கிறேன்.

இந்த நாடகம் போலீஸ், ஜுடிஷியரி ப்ற்றி மட்டுமேயான விமர்சனம் என இதைக் குறுக்குவதும் எனக்குச் சரியாகப்படவில்லை. இன்று அவை உள்ள நிலைமைக்குத்தோதான மொத்தமான சூழ்நிலை பற்றியும், அந்தச் சூழ்நிலைக்குக் காரணமான, அந்தச் சூழ்நிலைக்கு ஊமை சாட்சிகளாய் விளங்குகிற, அந்தச் சூழ்நிலை பற்றி 'நெட்டை மரங்களென நின்று புலம்புகிற' எல்லாத் தனிமனிதர்களைப் பற்றியுமான விமர்சனமே இந்த நாடகம்.



இதெல்லாம் இப்படி இல்லை என்று யாராவது சொன்னால், அதை ஒப்புக்கொள்ள எனக்கும் ஆசைதான். ஆனால் அதெல்லாம் அப்படி இல்லையே.



9.எனது மூன்று நாடகங்கள்★

சி.மௌனகுரு

இந்நூலில் இடம்பெறும் மூன்று நாடகங்களும் ஏற்கனவே ஒரு நூலில் வேறு பல நாடகங்களுடன் சேர்ந்து வெளியானவை. இவற்றைத் தனியாக வெளியிடுவதற்குக் காரணங்களுண்டு.

ஒன்று, இவற்றை ஒன்றுசேர்த்துப் படித்து, இவற்றின் பொருள், தன்மை, வடிவம் என்பன பற்றிய திரட்சியான ஒரு கருத்தைச் சுவைஞர் பெறலாம்.

இன்னொன்று, இந்த நாடகங்கள் பற்றியும், அவை தயாரிக்கப்பட்டபோது நான் பெற்ற அநுபவங்கள் பற்றியும் உங்களுடன் உரையாட நான் இச்சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்தலாம்.

சங்கீதம், நடனம் என்பன சாஸ்திர ரீதியாக வளர்ந்த அளவு, ஈழத்துத் தமிழரிடையே நாடகம் வளர்ந்துள்ளது என்று கூற முடியாதுள்ளது. ஆனால் சங்கீதம் நடனத் துறைகளிற் காணமுடியாத வகையில் புதிய ஆக்கங்களை உருவாக்கும் முயற்சி, அல்லது ஒரு தேடல் நாடகம், ஓவியம், இலக்கியம் ஆகிய கலைத் துறைகளிற்றான் ஈழத்தில் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கிறது.

நாடகக் கலைஞனும் ஓவிய, சிற்பக் கலைஞனைப்போலவே, தன் கலைப் படைப்பு சுவைஞரின் பார்வைக்குச் செல்லும் வரையும் - சென்ற பின்பும் தன் கலைப்படைப்புப் பற்றிச் சிந்தனை செய்துகொண்டேயிருக்கிறான்.

ஓவியத்தில் ஒரு கோடு, ஒரு வர்ணச் சேர்க்கை ஓவியத்திற்கு அற்புதமான உயிரைத் தந்து விடுவது போல, கட்புலக் கலையான நாடகத்திலும் ஓர் அசைவு, ஒரு மேடை உருவாக்கம் (stage formation) நடிகர்களின் மேடை நிலை என்பன நாடகத்திற்குப் பிரமாதமான உயிர்ப்பினைத் தந்து விடுகின்றன. இவை பற்றி ஒவ்வொரு ஒத்திகையின் பின்பும் நாடக நெறியாளன் மணிக்கணக்கிற் சிந்திக்கின்றான்.

★ பேராசிரியர் மௌன குரு அவர்களின் 'மூன்று நாடகங்கள்' நூலில் உள்ள முன்னுரை (1987).

அவனுடைய படைப்பாக்க நடைமுறை (creative process) பற்றியோ, அவன் கலை உருவாக்க முயற்சி பற்றியோ எமது சுவைஞர்களோ விமர்சகர்களோ அத்துணை கவனத்திற் கொள்வதில்லை. 'நாடகம் தானே வெகு சுலபமாக அதனைச் செய்து விடலாம்' என்று எண்ணுகிற ஒரு குழந்தை மனோபாவம் நம்மத்தியில் தொடர்ந்து இருந்து வந்திருப்பதும், நாடகம் பற்றிய காத்திரமான சிந்தனைகள் நம் மத்தியில் இல்லாதிருப்பதும் இதற்கான காரணங்களாயிருப்பதுடன் நாடக விமர்சனம் நம்மிடையே வளராமையும் இதற்கான காரணங்களாகும்.

அண்மைக் காலமாக இந்நிலை, ஒரு சிலர் மத்தியிலாவது மாறி வருவது மகிழ்ச்சி தருகிறது. இன்றைய இளம் தலைமுறையினரில் சிலர் நாடகம் பற்றிக் காத்திரமாகச் சிந்திப்பதும், பயிற்சி நெறியாக அதனைப் பயில நினைப்பதுமான சூழல் உருவாகியுள்ளது. உயர்தர வகுப்புக்கு நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாக இருப்பதுடன், பல்கலைக் கழக மட்டத்திலும் அது பயிற்றுவிக்கவும் படுகிறது. இவையெல்லாம் நாடகத்தில் தீவிர ஈடுபாடு மிக்க கலைஞர்கட்கு மகிழ்ச்சியும், நம்பிக்கையும் தருவனவாம்.

ஒரு கலைஞன்-சிறப்பாக நாடகக்கலைஞன் தன் படைப்பு பற்றி நல்லது, கூடாது என்ற அபிப்ராயங்களைப் பொதுவாக எதிர்பார்ப்பதில்லை. மாறாக, தன் படைப்புநுட்பங்களை, கலையாக்க முறையினை, கலைஞர்கள், விமர்சகர்கள் கண்டு பிடிக்கிறார்களா? என்பதிலும் அப்படைப்பு தான் எதிர்பார்த்ததை விட வேறும் பல புதிய எல்லைகளுக்குச் சுவைஞர்களை இட்டுச் செல்லுகிறதா என்பதை அறிவதிலுமே மிக ஆவலாயிருப்பான். எனக்கும் இத்தகைய ஆவல்களுண்டு. எனவே தான் என்னுரையில்,

(அ) இந் நாடகங்கள் பற்றியும்

(ஆ) எழுந்த சூழ்நிலைகள் பற்றியும்

(இ) இவற்றின் மேடையாக்கம் பற்றியும் உங்களுடன் உரையாட விரும்புகிறேன்.

*

பெரும்பாலும் பாடசாலை நாடகப் போட்டிகளிலும், விழாக்களிலும், சில வேளைகளில் அருந்தலாகப் பெரு முயற்சியுடன் தனிப்பட்ட ரீதியிலும் 'நாட்டிய நாடகம்' என்றமகுடத்துடன் மேடையிடப்படும் மேடை நிகழ்வுகளைக் கண்ணுற்ற போது அவற்றுட் பெரும்பாலானவை ஒரே தன்மையானவையாக அமைந்து, சலிப்பையே தந்தன. இவற்றை வேறு வகையாகவும் செய்யலாகாதா? என்று நான் சிந்தனை செய்ததுண்டு. பிரபல்யம் பெற்ற 'நாட்டிய நாடகப்' பெரியவர்களை அணுகி, என் அபிலாசையைக் கூறிய போது 'மரபு அப்படித்தான் அதை மாற்றுதல் கூடாது' என்று மறுத்து விட்டார்கள். பலருக்குப் புதுமை காணும் ஆவல் இருந்தும், அப்படிச் செய்ய நேரின் சமூகத்தின் பெரு மட்டங்களில் தமக்கு அங்கீகாரம் கிடைக்காது போய்விடும் எனக்கூறி ஒதுங்கியும் விட்டனர்.

தமது பாடசாலைகளில் நாட்டிய நாடகங்களை மேடையிட வேண்டும் என யாழ்ப்பாணத்தின் பிரபலமிக்க மகளிர் கல்லூரிகள் என்னை நாடிய போது, என் மனதுள் நெருப்பாகக் கனிந்து கிடந்த அபிலாசைகளை ஜுவாலையாக வெளிப்படுத்தும் வாய்ப்புச் சித்தித்தது. அப்பாடசாலைகளின் நடன ஆசிரியைகளின் ஒத்துழைப்பும் எனக்குக் கிடைத்தது.

1986 இல் 'சக்தி பிறக்குது' என்ற ஓர் புதிய மேடை நிகழ்வை சர்வதேசப் பெண்கள் நினைவு நாளையொட்டி நான் செய்தபோது, அதில் பரதத்தை ஓர் ஆக்க நடனமாக அமைத்துத்தந்து எனக்கு உதவி புரிந்தார் யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை நடன விரிவுரையாளரான செல்வி. சாந்தா பொன்னுத்துரையவர்கள். அடக்கப்பட்ட பெண்குலத்தின் எழுச்சியை அற்புதமான ஆட்ட அசைவுகளில் அமைத்தார். மரபுகளிற் காலூன்றிப் புதிய மரபுகளைத் தோற்றுவிக்க முன் வந்தார் அவர். அத்தகைய துணிவும், உழைப்பும், சாஸ்திர ரீதியாக நடனம் பயிலும் நம் இளம் தலைமுறையினர் பலர் பெற வேண்டியவை.

புதிது புனைதல் ஆவலில், புதிய எல்லைகளைத் தேடுதல் என்ற உந்துதலில் எழுந்தவையே இந் நாடகங்கள். நாட்டிய நாடகம் என்ற சொல்லை விட நிருத்திய நாடகம் என்ற சொல் பொருத்தமானது என்பதனால் இந் நாடகங்கள்

இரண்டிற்கு அப்பெயரை இட்டுள்ளேன். நாட்டியம் என்பது வட மொழியில் நாடகம் என்ற அர்த்தமே தருவது. எனவே நாட்டிய நாடகம் என்கையில் 'நாடகம் நாடகம்' எனப் பொருள் தருமாதலாலும் நிருத்தியம் மூலம் இந் நாடகம் நிகழ்த்தப்படுவதனாலும் அதனை நிருத்திய நாடகம் என அழைத்தலே பொருத்தமென நினைத்து இப் பெயரை இவற்றிற்கு இங்கு இட்டுள்ளேன். நிருத்திய நாடகங்கள் இரண்டும் பெரும்பாலும் பரதத்தையும், மோடி நாடகம் ஈழத்துத் தமிழரின் தனித்துவமிக்க ஆடல் முறையான கூத்தையும் தமது அடித்தளமாகக் கொண்டவை. இவை அடித்தளமேயொழிய மேற்கட்டு மானத்தில் பல கலவைகள் இணைந்துமுள்ளன.

மேற் குறிப்பிட்ட மூன்று நாடகங்களும் பரிசோதனை முறையில் எழுதப்பட்டுத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களாகும். ஒரு வகையில் இவை பரிசோதனை நாடகங்களே. பரிசோதனைகள் மூலமே புதிய நெறிகளை உருவாக்கலாம். புதிய நெறிகள் சூனியத்தில் உருவாவனவல்ல. இவற்றிற்கு அடித்தளமும் தேவை. நம்மிடம் செழுமையான அடித்தளமுண்டு. ஆனால் புதுமை தேடும் வேட்கைதான் இல்லை. நமது சமூக அமைப்பே காரணம்.

இத்தகைய பரிசோதனை நாடகங்களை நான் நாடகம் என்றழைப்பதை விட அரங்க நிகழ்வுகள் என்றே குறிப்பிடுவேன். அரங்கு (theatre) என்பதன் அர்த்தம் விசாலமானது. எம்மத்தியில் அரங்கு பற்றிய அறிவு (theatre study) வளராமையும் இப் பரிசோதனை முயற்சிக் குறைவுக்கு ஒரு காரணமாகும்.

பரிசோதனைச் சாலையொன்றினுள் ஒரு விஞ்ஞானி பல இரசாயன மூலகங்களையும் கலந்து புதிய கண்டுபிடிப்புகளைக் காண்பது போல நாடகக் கலைஞர்களும் பல்வேறு கற்பனைகளையும் கலந்து புதுப்புது வடிவங்களைக் கண்டு பிடிக்க, ஒரு நாடகப் பரிசோதனைச் சாலை அவசியம். மேற்கு நாடுகளில் சில அரங்கக் குழுக்கள் (Theatre groups) ஆய்வு அறிவு ரீதியாக இதனை ஆற்றுகின்றன. நம்மத்தியில் இதற்கான வாய்ப்பும் குறைவு; புதுமைகளை ஏற்றுக்கொள்ளுகின்ற தைரியமும் குறைவு.

மரபுகளினின்று மீற விரும்பாத, மீற முடியாத ஒரு இறுகிப் போன சமூக அமைப்பினுள் நாம் வாழுவதே அதற்கான காரணமாகும்.

எனினும் காலம் என்பது கறங்கு போற் சுழல்வது. அதன் சுழற்சியில் மாற்றமும் தவிர்க்க முடியாதது. இன்று மாற்றத்திற்கான குரல்களைச் சமூகத்தின் பல மட்டங்களிலும் கேட்கிறோம். கலையும் அதற்கு விதிவிலக்கன்று.

நாடகத்தில் பரிசோதனைகளைச் செய்து பார்க்க, நம்மத்தியில் சூழல் இல்லாதிருப்பதுடன் அதற்கான பயிற்சி பெற்ற நிரந்தர குழுவோ, இடமோ வசதிகளோ இல்லாதிருப்பதும் மிகப் பெரும் குறையாகும். இவ்வகையில் எமக்கு நம்பிக்கை தருவன பாடசாலைகள் மாத்திரமே. சிறப்பாக உயர்தரப் பாடசாலைகளில் கர்னாடக இசை, நடனம் ஆகியவற்றில் ஓரளவு பயிற்சி பெற்ற மாணாக்கர் இருப்பதுடன் பாடசாலை ஒரு ஒழுங்கமைப்புள்ள நிறுவனமாக இருப்பதானாலும் எமது பரிசோதனைச் சாலைகளாக அவையே இப்போது அமைகின்றன. பெரும் தொகையாக நடிப்பதற்கு - நாடக ஆர்வத்துடன் பலர் ஈடுபடுவதற்குப் பாடசாலைகளை விட வேறிடம் இல்லை.

பரிசோதனை முயற்சிகளுக்கு இவ்விதம் ஒரு வகையில் பாடசாலைகள் உதவிய போதும் ஒரு சுதந்திரமான பரிசோதனை முயற்சிகளுக்கு அவை இடம் தரா. பாடசாலைகளின் விதி முறைகள், நேர ஒழுங்குகள், பங்கு கொள்ளும் மாணாக்கரின் மனோவளர்ச்சி, அதிபர்மாரின் எண்ணப் பாங்கு என்பன கட்டுப்படுத்தும் சில காரணிகளாகும். இந் நாடகங்கள் இத்தகைய கட்டுப்பாடுகளுக்குள் இயைந்து உருவானவையே. இடைநிலைப் பாடசாலை மாணாக்கரை மனத்திற் கொண்டும் எழுதப்பட்டவையே. இந் நாடகங்களை கட்புலப்படுத்த யாழ்/சுண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரியும் யாழ்/இந்து மகளிர் கல்லூரியும் எமக்கு ஆய்வுக் கூடங்களாயின. இரண்டும் இருவேறு மரபில் உருவான பாடசாலைகள். யாழ்/சுண்டிக்குளி அதிபர் திருமதி L.P. ஜெயவீரசிங்கமும், யாழ்-இந்து மகளிர் கல்லூரி அதிபர் மறைந்த செல்வி ப. இராமனாதன்

அவர்களும் எனக்குப் பெரிதும் உதவினார்கள். என் இயல்பறிந்த அவர்கள் வழமையான அதிபர்கட்குரிய இயல்போடு என்னைக் கட்டுப்படுத்தவில்லை. இதற்கு அவர்கட்கென் நன்றி.

நாடகம் ஒரு கட்புலக்கலையானமையினால் அங்குக் காட்சிப்படுத்தலே பெரும் இடத்தைப் பிடிக்கின்றது. இக் காட்சிப்படுத்தலுக்குத் தேவையான அசைவுகளை - விசேடமாக நிருத்திய நாடகங்களில் - நான் எமது பாரம்பரிய நடன வடிவங்களிலிருந்தே தெரிந்தெடுக்கிறேன். பலபடிவங்களையும் அளவோடு கலந்து ஒரு புதிய பொருளைத் தோற்றுவிக்க முயல்கின்றேன். ஈழத்துத் தமிழருக்கென்ற ஒரு தேசிய நாடக வடிவைத் தேடும் அல்லது உருவாக்கும் முயற்சி அது. இதில் இன்னும் பல நாடகக் கலைஞர்கள் தீவிரமாக ஈடுபடுகின்றனர். அவர்கள் என் நண்பர்களாயிருப்பது என் அதிர்ஷ்டம். எமது பாரம்பரியக் கலைகள் மீதும் - அதன் வீரியத்தின் மீதும் நான் வைத்துள்ள அறிவு ரீதியானதும் உணர்வு ரீதியானதுமான நம்பிக்கையே இம் முயற்சிகளுக்கெல்லாம் ஆதார சுருதி. இவற்றின் மூலம் ஈழத்துத் தமிழரின் தனித்துவமான கலாசாரங்கள் வெளிக்கொணரப்படவேண்டும். ஒரு உயர் நிலையில் அவை கற்றோராலும், மற்றோராலும், வெளியிலும் மதிக்கப்பட வேண்டும் என்ற ஆதங்கமும் ஒரு காரணமாகும்.



பாடசாலை மாணாக்கருடன் அதிலும் இடைநிலைப் பாடசாலை மாணாக்கருடன் இணைந்து நாடகம் உருவாக்குவது நல்ல அனுபவம். ஆரம்பப் பாடசாலை மாணாக்கருடனிணைந்து சிறுவர் நாடகங்களை உருவாக்கிய என் அனுபவங்கள் பற்றி, தப்பி வந்த தாடி ஆடு-சிறுவர் நாடக என்னுரையிற் குறிப்பிட்டுள்ளேன். ஆனால் இவ்விடை நிலைப் பாடசாலை அனுபவங்கள் வேறானவை. நாடகம் பழக ஆரம்பிக்கு முன் அதற்கான சில பயிற்சிகளில் ஆரம்ப நாட்கள் கழிந்தன. நாடகத்திற்குப்பயிற்சியோ? என்று

அவர்கள் ஆரம்பத்தில் ஆச்சரியத்துடன் கேட்டனர். எனினும் இயல்பான கீழ்ப்படிவுடனும், ஒழுங்குடனும் சொன்னதைச் செய்தனர். பயிற்சிகள் மெல்லமெல்ல அவர்களின் இயல்பான திறன்களை அகலித்தன. அவர்களின் உள் திறன்கள் பலவற்றைத் தயக்கமயக்கமின்றி வெளிக்கொணரவும் உதவின. பயிற்சிகள் நல்ல அனுபவங்களாகவும் அமைந்தன.

அம்மாணாக்கரை ஓர் ஒழுங்கமைவுக்குள் வைத்து, கலபமாக ஒரு மேடை நிகழ்வை உருவாக்கிவிட முடிந்தது. அப்போதெல்லாம் பயிற்சி பெற்ற ஒரு நாடகக் குழு நிரந்தரமாக எம்மிடம் இல்லையே என்ற குறை மனதை அரிக்கும்.

நாடகம், மேடையிலே தான் தன் முழுமையை அடைகிறது. எழுத்துருவில் அதன் முழுப் பரிமாணத்தையும் காண முடியாது. எனினும் கூடுமான வரையில் மேடைக் குறிப்புகளும், மேடை பற்றிய விளக்கங்களும் இங்குத் தரப் பட்டுள்ளன. கற்பனை ஆற்றலுள்ள வாசகர் தம் மனமாகிய மேடையில், வாசிப்பினூடாக அதனைக் காண முயலலாம்.

இந் நாடகங்கள் மேடையேறிய போது பத்திரிகைகளில் இந் நாடகங்கள் பற்றிப் பல அபிப்பிராயங்கள் எழுதப்பட்டன. நாடகத்தின் பின்னால் இந் நூலில் அவை தரப்படுகின்றன. இந்நாடகங்களின் மேடையேற்றம் பற்றியும், அவை ரசிகரிடம் ஏற்படுத்திய தாக்கம் பற்றியும் அறிந்து கொள்ள அவை உங்களுக்கு உதவக் கூடும்.

பெரும் உழைப்பின் மத்தியில் மேடையிடப்படும் இந் நாடகங்களைப் பரவலாக மக்கள் மத்தியில் அறிமுகம் செய்வதிற் பத்திரிகைகட்குப் பெரும் பங்குண்டு. எமது பத்திரிகைகள் சில அதனைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகச் செய்வது எமக்கு மகிழ்ச்சியையும் நம்பிக்கையையும் தருகிறது. இக்கட்டுரைகளை வெளியிட்ட பத்திரிகைகளுக்கும், கட்டுரைகளை எழுதியோருக்கும் எம் மனமார்ந்த நன்றி.

இறுதியாக நான் இங்குச் சிலருக்கு நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளேன். பரதத்தை முறையாகப் பயின்ற செல்வி மாலதி சண்முகலிங்கம், செல்வி கலாமதி சுந்தரமூர்த்தி ஆகியோர் முறையே மழை, சரிபாதி ஆகிய நாடகங்களைத் தயாரித்தார்கள். பின்னாளில் இவர்களின் உதவியும் எனக்குக் கிடைத்தது. முதல் நாடகமான மழையை 'விடிவு' என்ற பெயரில் விரிவாக நான் தயாரித்தபோது, அடையாறு லஷ்மணனின் மாணவியான வசந்தி குஞ்சிதபாதம் பரத அசைவுகளையும் திருமதி சாந்தினி சிவநேசன், கலைஞர் வேல் ஆனந்தன் ஆகியோர் கதகளி அசைவுகளையும் இணைக்க உதவினர். பின்னணி இசையை, திருமதிகள் ஞான குமாரி சிவநேசனும், அம்பிகை பாலகுமாரும் 'விடிவுக்கு' வழங்கினர். ஞானாம்பிகை பத்மசிகாமணி வயலினிசை வழங்கினார். மரபை நன்கு அறிந்து கொண்டு மரபை மேலும் புதிய திசைகளுக்கு இட்டுச்செல்லத் துணிந்து முன்வந்த இவர்களின் உதவிகட்கு என் நன்றி.

கற்பனை வளமும் ஆற்றலும் மிக்க இசை அமைப்பாளர் கண்ணனும், மிருதங்கத்துடன் ஏனைய தோற்கருவிகளையும் இலாவகமாகக் கையாளும் கற்பனை வளம் வாய்ந்த கிருபாகரனும் நமக்கு வாய்த்த சொத்துக்கள். அவர்களின் உதவிகட்கும் என் நன்றி.

இந் நாடகங்களை எழுதச் சொல்லி என்னை அடிக்கடிதூண்டி உற்சாகம் தந்தவர்கள் திருமதி பத்மினி சிதம்பரநாதனும் நண்பர் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கமும். பத்மினிக்கு உதவியாக இருந்து எமக்கு உதவி புரிந்தவர் திருமதி அம்மன்கிளி முருகதாஸ். இவர்கள் அனைவர்க்கும் என் நன்றிகள். இறுதியாக முன்னுரை எழுதிய மதிப்பிற்குரிய மூத்த கவிஞர் முருகையனுக்கும் என் நன்றி.



10. எனது நாடகங்கள்*

ஜெயந்தன்

இந்த நாடகத்தை நான் எழுதி, 'கணையாழி'யில், வெளியானது '75 கடைசியில். ஆனால் இந்தப் படைப்பிற்கான வித்து என்னுள் விழுந்தது 62-63களில். ஆனால் அது ஒரு இலக்கியப் படைப்பிற்கான நேரடிவிஷயமாக இல்லாமல் ஒரு சமூக பிரக்ஞையாக விழுந்திருந்தது.

அப்போது நான் பணியில் சேர்ந்த புதிது. மேஜர் பஞ்சாயத்து என்று பட்டம் கட்டிக் கொண்டிருந்த கொஞ்சம் பெரிய கிராமம் ஒன்றில் வேலை. பொழுதைக் கழிப்பதற்கு அறை நண்பர்களோடு சீட்டாட வேண்டும். அல்லது அங்கிருந்த சின்ன நூலகத்திற்குப் போய் உட்கார்ந்து கொள்ள வேண்டும். சீட்டாட்டத்தில் எனக்கு அவ்வளவு திறமை கிடையாது. என்னுடைய மற்ற நடவடிக்கை களோடு இதை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் நண்பர்கள் கொஞ்சம் வியப்பே அடைவார்கள். தவிர ஜெயித்தாலும் தோற்றாலும் சிக்கிரமே களைப்படைந்து விடுவேன். சும்மா உட்கார்ந்து சீட்டை உருவிப் போட்டுக் கொண்டிருப்பதற்கு ஏன் இப்படி மரம் வெட்டியது போல உடல் அசந்து போய்விடுகிறதென்று எனக்கே வியப்பாக இருக்கும். இந்தத் திறமையின்மையும் களைப்பும், ஒரு வேளை,'நீ இப்படியெல்லாம் சீட்டைப் பிடித்துக் கொண்டு உட்கார்ந்திருக்கப் பிறக்கவில்லை' என்று என் உள்மனம் தகராறு செய்வதின் விளைவோ என்று சில சமயங்களில் நினைத்துக் கொள்வேன். இதனாலெல்லாம் பல நாட்கள் நூலகமே கதியென்று கிடப்பேன். எடுத்தால் பெரிய புத்தகங்களைத் தான் எடுப்பது. 'கிரீஸ் வாழ்ந்த வரலாறு' 'ராஜ தந்திர யுக்தகள பிரசங்கங்கள்' 'அன்னாகரினா' 'சிவகாமியின் சபதம்' இப்படி. 'கண்டது கற்க பண்டிதனா வான்' என்று யாரோ காதில் போட்டு வைத்திருந்தார்கள்.

* 'நினைக்கப்படும்' - நாடக நூலில் உள்ள முன்னுரை (1978).

ஒரு நாள் மொழி பெயர்க்கப்பட்ட தத்துவப் புத்தகம் ஒன்று கண்ணில் பட்டது. அதன் தலைப்பிலேயே ஏதோ தத்துவம் ஒன்று இருந்தது. தத்துவம் தத்துவம் என்று பெரிதாகச் சொல்கிறார்களே அதையும் தான் என்னவென்று பார்ப்போமே என்று எடுத்துப் படிக்க ஆரம்பித்தேன். அதிலிருந்த பெரும்பகுதியான விஷயங்கள் எனக்குப் புரியவில்லை. அது எந்த அளவுக்கு மனதில் நின்றது என்பதற்குக் கொஞ்ச நாட்களிலேயே அந்தப் புத்தகத்தின் தலைப்பு. ஆசிரியர் பெயர், மூல மொழி எல்லாம் கூட மறந்து போய்விட்டதே சாட்சி. உண்மையில் அந்த நூலைக் கடைசிப் பக்கம் வரை படித்தேனா என்பதுகூட இப்போது நினைவில் இல்லை. ஆனால் அதில் கண்ட ஒரு வாசகம் மட்டும் நெஞ்சில் பசுமரத்தாணியாய் இறங்கிக் கொண்டது.

> 'ஒழுக்கம் மற்றும் வாழ்க்கை பற்றிய நமது சித்தாந்தங்களுக்கும் நடைமுறை வாழ்க்கைக்கும் இடையே உள்ள முரண்பாடுகளைக் கண்டு அதற்கான, தீர்வைத் தேடுவது தான், இன்றைய தத்துவ வாதிகளின் முதல் கடமை.

இந்தக் கருத்து அவ்வளவு ஆழமாக மனதில் ஊன்ற, கொஞ்சம் முன் காரணமும் இருந்தது. நான் அதற்குள்ளாகவே இந்த முரண்பாடுகளையும், வாழ்க்கையில் ஒழுக்கத்தையும் சட்டத்தையும் மதியாதவர்களே சகல துறைகளிலும் வெற்றிவாகை சூடியவர்களாகப் பவனி வருவதையும் கண்டு எரிச்சல் அடைய ஆரம்பித்திருந்தேன். எனவே அதைப் பற்றியே சிந்திக்கிற இன்னொரு வாசகம் என்னைக் கவர்ந்ததில் ஆச்சரியமில்லை. ஆனாலும் இந்த வரிகளே என் எரிச்சலுக்கும் சினத்திற்கும் அங்கீகாரம் தந்து தொடர்ந்து என்னை இதே கண்ணோட்டத்தில் உலகைப் பார்க்கவும் சிந்திக்கவும் வைத்தது. சினிமா பாடல்களில் கூட 'குலமகள் ராகி கூழுக் குடிக்கிறா; கூறுகெட்டுப் போனவ கும்மாளம் கொட்டுறா' போன்ற பாடல்களே என்னை ஈர்த்தன. பல சமுதாய அவல நிக்ழ்வுகளின் அடித்தளமாக இந்த முரண்பாடுகளே இருப்பதைக் கண்டேன். ஒரோர் சமயம் ஓர் இளைஞனுக்கே உரிய. அந்தரத்தில்

தொங்கும் கற்பனையோடு, இந்த அயோக்கியர்கள் எல்லோரையும் கொண்டுபோய் அப்படியே இந்துமகா சமுத்திரத்தில் கொட்டிவிட நம்மால் ஏதாவது செய்ய முடியுமா என்று சிந்திப்பேன்.

இதே வேளையில் பொதுவுடைமைத் தத்துவம் என்னை மெதுவாக ஈர்க்க ஆரம்பித்திருந்தது. அதன் ஆரம்ப விளக்கங்களிலேயே மேற்கூறிய புத்தக ஆசிரியனின் தேடல், இந்தத் தத்துவத்தால் பெரும் பகுதி பூர்த்தியாகி விடுவதாகத் தோன்றியது. இது பற்றி என் பார்வை மேலும் விரிந்து கொண்டே வந்து உறுதிப்பட்டது. ஒரு கட்டத்தில் இந்த முரண்பாடுகளையும் அதற்கான காரணத்தின் தேடலையும் அந்தத் தேடலுக்கான பொதுவுடைமை என்னும் விடையையும் உள்ளடக்கிய இலக்கியப் படைப்பு ஒன்றைச் செய்ய நினைத்தேன்.

என் நினைவுக் களத்தில், இப்படி ஒழுக்கக் கேடர்களே வாழத் தெரிந்தவர்களாகவும், ஒழுக்க சீலர்கள் அவர்களது Victim களாகவும் ஆகி அமுந்திப் போகிற சமுதாய நிகழ்வுகள் நிறைய இருந்தன. இவைகளைச் சிறுகதை போன்ற வடிவங்களில் தனித்தனியாகக் கொடுப்பதைவிட, ஒரு தொகுப்பாக ஏதாவதொரு சரட்டில் தருவது பிரச்னையில் முழுப் பரிமாணத்தையும் காட்டும் என்று நினைத்தேன். இந்தச் சரடாக நாடக ஆசிரியன் என்ற ஆளுமையைச் சார்ந்திருந்தது. எப்போதுமே நாடகம் எழுதுவதுதான் எனக்குச் சுலபமானதும் அதன் காரணமாகச் சுவையான ஒன்றாகவும் இருந்து வருகிறது. (இதற்குக் காரணத்தைத் தேட வேண்டுமென்றால் அதை ஒரு வேளை, எனக்கு ஆறேழு வயதிருக்கும்போது எங்களூரில் முகாம் போட்டிருந்த புளியம்பட்டி பாய்ஸ் கம்பெனியில் என்னையொத்த சிறுவன் ஒருவன் வந்து 'கொக்கரக்கோ உதடா, கதபுத உதடா' கதை சொல்லிக் கைதட்டல் வாங்கிப் போனதைப் பார்த்து விட்டு வந்து மறுநாள் நானும் அதே கதையை அப்படியே சொல்லி, வீட்டு வாசலிலேயே ஒரு ரசிகர் கூட்டத்தைக் கூட்டிச் சபாஷ் வாங்கியதில் ஆரம்பிக்க வேண்டியிருக்கலாம்.

அல்லது அப்போது வெளியூரில் இருந்து வந்திருந்த, இப்போது எனக்கு அவரின் இனமும் முகமும் தெரியாத யாரோ ஒரு அம்மா 'இப்பிடிப் புள்ள எங்க ஊட்ல இருந்தா அவுரு வேலக்கிக் கூடப்போவ மாட்டாரு. வாயப் பார்த்துக்கிட்டே இருந்துடுவாரு' என்று சொன்னதைக் காதில் வாங்கியதில்... அல்லது ஏழாம் வகுப்புப் படிக்கும் போது ஒரு நாள் தெருவிலிருந்த பசங்களையெல்லாம் ஆளுக்கொரு போர்வை ஜமுக்காளம் கொண்டுவரச் சொல்லி, பாதி கட்டி முடிக்காமல் கிடந்த ஒரு கட்டிடத்தில் 'அரங்கம்' கட்டி நாங்கள் போட்ட கூச்சல் சகிக்காமல் பக்கத்திலிருந்த போலீஸ் ஸ்டேஷனி லிருந்து ஒரு கான்ஸ்டபிள் வந்து கூட்டிக் கொண்டு போய் விசாரித்துச் சிரித்து, அங்கும் நடித்துக் காட்டினால் தான் விடுவோம் என்று சொல்ல, நான் கூச்சப்பட்டாலும் நண்பன் சொக்கலிங்கம் 'நாட்டுக்குச் சேவை செய்ய நல்லதொரு கோமாளி வந்தானையா' வை பாடி ஆட அந்தச் சந்தோஷத்தில் அவர்கள் மயங்கியிருக்கும் போதே 'ஊல்' என்று ஓடி வந்துவிட்டதில்...

அல்லது எட்டாம் வகுப்புப் படிக்கும்போது டிரில் மாஸ்டர் கிரவுண்டில் 'நாலு நாலு பேரா ஆளுக்கொரு நாடகம் தயார் பண்ணுங்கடா!' என்று சொன்ன போது (அவர் எப்போதும் அப்படித்தான். தன் வகுப்பில் விளையாட்டைத் தவிர மீதியெல்லாம் சொல்லிக் கொடுப்பார்) மற்ற பையன்கள் எல்லாம் 'ஆடும் ஓநாயும், காக்கையும் வடையும்' போட்ட போது நான்மட்டும் 'கொடிகாத்த குமரன்' போட்டு, குமரனாக வந்து போலீஸ்காரனாக வந்த பயலின் கையில் முறுக்கிய துண்டால் விளாசப்பட்டதைப் பார்த்து அவர் கொஞ்சம் புருவம் உயர்த்தி என்னைப் பார்த்ததில்...

அல்லது பள்ளியிறுதி படிக்கும்போது தலைமையாசிரியர் 'மெர்ச்சண்ட் ஆப் வெனிசில்' வேறு காரணங்களுக்காக எங்கள் செட்டிற்கு இடம் தராமல் போகவே அந்த நாடகத்திற்கு முன்பாக நானே எழுதித் தயாரித்த (என்ன தான் எழுதினேனோ!) ஒரு பத்து நிமிஷ ஓரங்க நாடகத்தின் ஆர்ப்பாட்டத்தில் மெர்ச்சண்ட் ஆப் வெனிஸ் அமுங்கிப் போகவே அந்த எரிச்சலில் அவர் பேசும்போது. அதை எழுதியது நான்தான் என்று தெரியாமல், முதல்

நாடகத்தில் அவர்கள் நடிக்கவில்லை, அந்த வசனங்கள் அவர்களை அப்படி நடித்த மாதிரி காட்டிவிட்டது என்று தன்னையறியாமல் புகழ்ந்துவிட்டதைக் கேட்டதில்.....எங்காவது அதன் வேர் இருக்கலாம்.

பொதுவில் நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்துக்கொண்டதும் அதில் 'கோர்வை நாடக ' உத்தியைக்கையாள முந்தைய நாடகமும் முதல் நாடகமுமான இயக்கவிதி - 3ல் இந்த உத்தி நான் நினைத்தபடி கூடி வந்திருந்தது. இயக்க விதி 3ல் காட்டியிருந்த நிகழ்வுகள் எல்லாம் அவைகளில் உள்ளபடியே தனித்தனியாக நடந்தவையும், நடக்க சாத்தியமுள்ளவையுமாகும். இவைகளை 'ஒரு நாடகத்திற்கு ஒரு கதை' என்ற மரபுப்படி ஒரு கட்டுக்குள் - ஏழெட்டுப் பாத்திரங்களின் தலைமேல் - வைத்துவிட முனைந்தால் நிதர்ஸனம் கெட்டு ஆசிரியனின் 'நெய்யும் திறமை' விகாரமாக வெளியே பல்லைக் காட்டி விடலாம் என்று நினைத்ததாலேயே அதைச் செய்யவில்லை, ஆகவே இந்த நாடகத்திற்கும் ஆறேழு நிகழ்வுகளைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு அவைகளைத் தனித் தனி அங்கங்களாகக் காட்டி விட முடிவு செய்தேன். (அப்போது எழுதாமல் ஒதுக்கிவிட்ட ஒரு நிகழ்வே இப்போது இந்த நூலில் மூன்றாவது அங்கமாகச் சேர்க்கப்பட்டிருக்கிறது) இப்படித் தனித்தனிக் கதைகளாக (அங்கங்களாக) எழுதியதில் சில கூடுதல் நன்மைகளும் கிடைத்தன. 'குமுதம்' தனக்குப் பிடித்திருந்த முதல் அங்கத்தையும் கடைசி அங்கத்தையும் உடனடியாக மறுபிரசுரம் செய்தது. மத்திய அரசின் இந்தி அமைச்சகம் பிற இந்திய மொழிகளிலிருந்து வெளிவரும் சிறந்த படைப்புகளில் சிலவற்றை இந்தியில் மொழி பெயர்த்து வெளியிடும் தனது Hindi Annual என்ற தொகுப்பில் இதன் முதல் அங்கத்தை வெளியிட்டது. இவையெல்லாம் ஒவ்வொரு அங்கமும் முழுமையான சிறு யூனிட்டுக்களாக இருந்ததால்தான் சாத்தியமானதென்று நினைக்கிறேன்.

இந்த நாடகத்தையும் இயக்கவிதி - 3ஐயும் நான் எழுதியபோது அரங்க அமைப்புக் குறித்துத் தெரிந்தே கவனம் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. காரணம், முதன்முதலாக எழுதும் நாடகங்கள் என்பதால் அதிகம் (அந்தக் கஷ்டத்தையும்)

இழுத்துப் போட்டுக் கொள்ள விரும்பவில்லை. இதை ஒரு படிக்கும் நாடகம் என்ற அளவிலேயே எழுதினால் போதும், அரங்க அமைப்பை இயக்குநர்கள் பார்த்துக் கொள்வார்கள் என்று நினைத்தேன். நண்பர்களிடமும் சொன்னேன். தவிர. இது அரங்கத்திற்காக (உ-ம்.. box theatre) நாடக இலக்கியம் தன்னைச் சுருக்கிக் கொண்டதற்குப் பதிலாக, நாடக இலக்கியத் திற்காக அரங்கம் தன்னை விரித்து வளர்த்துக் கொள்ள (உ-ம். open theatre) ஆரம்பித்துவிட்ட காலம் என்பதால் எந்தக் கதையையும் அரங்கப்படுத்த முடியாத நிலை இருக்காது என்று நினைத்தேன். இந்த நினைப்பு அப்படியொன்றும் தவறானது அல்ல என்பதைப் பிறகு நான் பார்க்க நேர்ந்த பாரதி ஒலி-ஒளிக்காட்சியும், பகமலை 'Love divine' நாடகமும் காட்டின. Love divine திறந்த வெளி அரங்கு(கள்) இயக்கவிதி-3ஐ நடத்துவதற்காகவே அமைந்தது போன்றிருந்தது.இருப்பினும் இப்போது நான் என்னை ஒரு இயக்குநன் என்ற அளவிலும் கொஞ்சம் வளர்த்துக் கொண்டிருப்பதாக நம்புவதால் இந் நூலில் காட்சிகளை அரங்கப்படுத்தியே எழுதியிருக்கிறேன்.

இதில் புதிதாகச் சேர்த்திருக்கும் மூன்றாவது அங்கம் புதிய நாடக உத்தியைக் கொண்டது. சிறு கதைகளில் வரும் நனவோடை உத்தியையும் Absurd theatre influence ஐயும் கொண்டது. இந்த அங்கம் இம்மாதம் 3 மற்றும் 6 தேதிகளில் பெங்களூரில் மேடையேற்றப்பட்டிருக்கிறது. பெங்களூர் 'சமுதாயா' நாடகக் குழுவின் தமிழ்ப்பிரிவு பொறுப்பாளரும் சிறந்த இயக்குநருமான நாவரசன் இதை இயக்கியுள்ளால், 30 வயதான இந்த இளைஞனின் திறமை கோவை முற்போக்கு எழுத்தாளர் மாநாட்டிற்கு வந்து அவரது 'ஓ. சாஸ்நளா சகோதரர்களே' என்ற நாடகம் பார்த்தவர்களுக்குத் தெரியும். ஒரு பதினைந்து நிமிஷத்தில் அந்த முழு மாநாட்டையே வியப்பால் திணற அடித்தார். இந்த நாடகமும் பெங்களூர் தமிழ்ச் சங்கத்தில் வழக்கமாக வரும் ஆய் ஊய் விசில் சத்தங்கள் எல்லாம் எங்கே போயின அவைகள் என்று வியக்கும்படி, கம்பீர நடை போட்டுச் சென்றதாகச் செய்திகள் வந்தன. பெங்களூர் நாளேடான 'திலைக்டரும்' ரசிகர்களுக்கு இந்த நாடகம் ஒரு புதுமையான அனுபவம் என்று எழுதியிருக்கிறது.

இங்கே ஐந்துலட்சம் பேர் வாழும் மதுரையில் என்னாலோ அல்லது நண்பர் ஆராவமுதனாலோ அல்லது திரு. ராமானுஜம் அவர்களாலோ கூட ஒரு நாடகத்தை மேடை யேற்ற முடியாமல் இருக்கும்போது, ஒரு வேற்றுமொழி மாநிலத்தில் 35 நாடகங்களில் நடித்து, மார்க்ஸிம் கார்க்கியின் 'தாய்' தமிழ்வடிவம் உட்பட 6 நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றி வரும் இவரைத் நமது நண்பர்களுக்கு அறிமுகம் செய்து வைப்பது ஒரு கடமை என்றே கருதுகிறேன். இந்நூலில் சேர்க்கப்பட்டிருக்கும் 'அங்கம் 3-காட்சியமைப்பு' வரைபடம் அவர் வரைந்ததே.

கடைசியாக என் எழுத்துலக நண்பர்களுக்குச் சில வார்த்தைகள், புதிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படாவிட்டாலும் நாடகங்களின் பால் ஓர் ஆர்வம் ஏற்பட்டிருக்கக்கூடிய நேரம் இது. பல இளைஞர் குழுக்கள் அதிகமான செலவு இழுக்காததாகவும், தங்களுக்குப் பிடித்தமான உள்ளடக்கம் உள்ளவையுமாகச் சிறு நாடகங்கள் இருந்தால் அவைகளை மேடையேற்றும் பிரியத்தில் உள்ளன. இந்த நேரத்தில் நமது இலக்கியவாதிகளின் கவனம் நாடகத்தின் பக்கம் திரும்பினால் நன்றாக இருக்கும். ஆனால் நிலைமை அப்படியில்லை. இது ஒரு விசித்திரமான, ஆரோக்கியமற்ற சூழ்நிலைக்கு இட்டுச் சென்றாலும், ஆச்சரியப்படுவதற்கில்லை. நாடகக் கலைஞர்கள், இலக்கியவாதிகளிடமிருந்து நாடகங்கள் இல்லாததால் தாங்களே நாடக இலக்கியத்தையும் தயாரிக்க முற்பட்டு, தங்கள் கைவசமிருக்கும் கலை நுணுக்கங்களையெல்லாம் கொட்டித் தீர்க்கிற வகையில் வாழ்க்கையின் தாக்கங்கள் அற்ற எதையாவது உண்டாக்கிக் கொள்ளவும் அல்லது இதிகாச புராண ஈசாப் கதைகளிலிருந்து ஒரு துண்டை உருவி நாடகமாக்கி அதற்கு அசட்டுத்தனமான ஏதாவது தத்துவச் சாயத்தையும் பூச முற்பட்டு விடலாம். (இதன் மெல்லிய கூறுகளை இந்திய மட்டத்தில் கூட என்னால் லேசாக உணர முடிகிறது). இது வளர்ந்து வரும் புது நாடக இயக்கத்திற்கே ஹானியாக முடியலாம். இவர்களெல்லாம் மேலையிலிருந்தும் வடக்கிலிருந்தும் ஏதோ கற்றுக்கொண்ட சில நுணுக்கங்கள்

அல்லது வடிவங்கள் காரணமாக அவைகளை வெளிப்பாடு செய்ய ஆசைப்பட்டு நிற்கும் உள்ளீடற்ற புதுவகைக் கழைக் கூத்தாடிகள் என்று சமூகம் ஒரு இயக்கத்தைப் புறக்கணித்துவிடும் சாத்தியமுண்டு.

தமிழ்நாட்டில் நல்ல தரத்தில் உள்ள எழுத்தாளர்கள் இது நேரம் ஆளுக்கு இரண்டு ஒரு மணிநேர நாடகம் எழுதியிருந்தாலும் இந்நேரம் நூறு நாடகங்கள் கைவசமிருக்கும். இலக்கியத்தில் ஒன்றை இன்னொருவன் சொல்லியா ஒருவன் செய்ய முடியும் என்பதெல்லாம் கதைக்குதவாத விஷயம். வாழ்க்கையை அனுதினமும் நுணுகி நுணுகிப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் இவர்களுக்கு இது நாள் வரையில் சமூகத்தின் ஓர் இரண்டு நிகழ்வுகள் கூடவா நாடக ரூபத்திலேயே கண்ணில் பட்டிருக்காது? இவர்கள் expressionism போன்ற மிகப் புதிய வடிவங்களில் எழுதாவிட்டாலும், அரங்கம் பற்றிய தெளிவு இல்லாவிட்டாலும் வாழ்க்கையின் எதார்த்தப் போக்கினதுபோல அரங்கு விஷயத்தை இயக்குநர்கள் கவனித்துக் கொள்வார்களே. எல்லாம் மெத்தனம் தான் காரணம்.

என் வேண்டுகோள் இதுதான். பெரியோர்களே, சகபாடிகளே, கொஞ்சம் இந்த மெத்தனப் போர்வையை உதறுங்கள். ஓர் இயக்கம் உங்கள் கையையும் பார்த்துக் கொண்டு நிற்கிறது.



11. தமிழில் வீதி நாடகத்தின் தேவை★

பிரளயன்

தமிழ் நாடகச் சூழலைப்பற்றி ஒரு சித்திரத்தை யாராவது தர விரும்பினால் வீதி நாடகங்களைப் புறக்கணித்துவிட்டு அவரால் ஒரு முழுமையான சித்திரத்தைத் தரமுடியாது என்பதே உண்மை.

இன்று தமிழகத்தின் பல மாவட்டங்களிலும் வீதி நாடகச் செயல்பாடுகள் அதிகரித்துள்ளன.

நாடக அரங்குகள் உள்ள பெருநகரங்கள், மாவட்டத் தலைநகர்கள் இவற்றிற்கு அப்பாலும் ஏதேனும் ஒரு நாடகச் செயல்பாடு தமிழகத்திலே நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்றால்—அதாவது நாடகம் என்கிற வடிவத்தை மக்கள் நுகர்கிறார்களென்றால்—அது வீதி நாடகங்கள்தாம்.

(ஏற்கனவே இருந்துவருகிற நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள், பாரம்பரிய கலைவடிவங்கள இவை தனி.)

இத்தகைய வீதி நாடகச் செயல்பாடுகள் தமிழ்நாடகத்தின் திசை வழியைத் தீர்மானிக்கவோ, வழி நடத்தவோ இல்லையெனினும் நாடகம் பற்றிய புதிய அணுகுமுறையை, புதிய பிரக்ஞையை இவை மேலெழச் செய்துள்ளன. இதனை யாரும் மறுக்க இயலாது.

இந்த வளர்ச்சிப்போக்கிற்குப் பல காரணங்கள் இருப்பினும் அதிமுக்கியமான காரணங்கள் இரண்டைச் சொல்ல முடியும்.

ஒன்று—வீதி நாடகத்தினை ஒரு வலுவான ஆயுதமாகப் பயன்படுத்த இயலும் என்பதை ஜனநாயக அரசியல் இயக்கங்கள் முழுவதுமாக உணர்ந்து கொண்டிருப்பது.

★ சப்தர் ஹாஷ்மி கட்டுரைகளின் மொழிபெயர்ப்பு நூலில் உள்ள முன்னுரை (1990).

மற்றொன்று—சப்தர் ஹாஷ்மியின் படுகொலைக்குப் பிறகு தேசமெங்கும் ஏற்பட்ட ஒரு வீச்சு—இதன் தொடர்பாகச் சகல பகுதியினரும் வீதி நாடகங்களை உற்று நோக்கத் தொடங்கியது.

இடதுசாரிக் குழுக்கள், இளைஞர் அமைப்புகள், கலாசார அமைப்புகள் மற்றும் தன்னார்வ மிஷினரிகள் இவற்றின் சார்பாகத் தமிழகத்திலே இன்று ஐம்பதுக்கும் மேற்பட்ட வீதி நாடகக் குழுக்கள் இயங்கி வருகின்றன.

இவையனைத்தும் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக உள்ள ஒரு சில குழுக்கள் தவிர, தனது அடிப்படையான கிளர்ச்சிப் பிரச்சாரம் என்ற நோக்கத்தினையே செம்மையாக நிறைவேற்ற இயலாமல் நொண்டியடித்துக்கொண்டுள்ளன என்பதை நாம் ஒழிவு மறைவின்றி ஒப்புக் கொண்டாக வேண்டும்.

இந்தக் குழுக்கள் சந்திக்கிற பிரச்னைகள் பல, முறையான நடிப்புப் பயிற்சி, நாடகக் கற்பனை, தான் பயன்படுத்தும் சாதனம் பற்றிய முழுமையான பிரக்ஞை—இவை போதுமானதாக இல்லை.

பெரும் நாடக விற்பன்னர்களைக் கொண்டோ, முறையாக பயிற்சி நடத்தியோ, இவை நாடகங்களைப் பயிற்றுவிப்பதும் இல்லை.

இதற்கு, குழுக்கள் மட்டும் காரணம் அல்ல.

நாடகக் கலைஞர்கள், மேதைகள் இவர்கள் எல்லாம் வீதி நாடகச் செயல்பாடுகளைத் தீண்டத்தகாத ஒன்றாகக் கருதி விலகிக் கொண்டதும் ஒரு காரணம்.

பதினைந்து நிமிடம்—இருபது நிமிடம் நிகழ்கிற ஒரு வீதி நாடகத்தில் என்ன எதிர்பார்க்க முடியும்.

அதில் பாத்திரங்களின் வளர்ச்சி இல்லை. மோதல் இல்லை. அதற்கான 'பிளாட்' இல்லை. நடிகனின் அல்லது பார்வையாளனின் மனக்கசடு

வெளியேறுகிற வாய்ப்போ, நாடக நிகழ்வோ, நாடக அனுபவமோ எதுவுமே கிடைப்பதில்லை. இது ஏதோ ஒரு பிரச்சாரம்; நாடகம் ஆகாது என்று அவர்கள் வீதி நாடகங்களின்பால் தீண்டாமையை அனுஷ்டிக்கின்றனர்.

வீதிநாடகங்களில் அதாவது கிளர்ச்சிப் பிரச்சார நாடகங்களில் அரிஸ்டாட்டிலின் நாடகக் கோட்பாடுகளைத் தேடினால் எதுவும் அகப்படாது உண்மைதான்!

ஏனென்றால், அரிஸ்டாட்டிலின் அழகியல் தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்யத் தோன்றியதல்ல வீதி நாடகம்.

புராதன காலந்தொட்டே பார்வையாளர்களைத் தேடிச் சென்று, திறந்தவெளியிலே, வீதிகளிலே நாடகத்தை நிகழ்த்துகிற பழக்கம் உண்டு. இந்தியாவின் புராதனமான நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்கள் பலவற்றை இவற்றிற்கு உதாரணமாகச் சொல்ல முடியும்.

இன்று நாம் கையாள்கிற, வீதிநாடகத்தில் இந்தப் புராதனக் கலை வடிவங்களின் கூறுகள் பல இருக்கலாம். ஆனால் நாம் செய்கிற வீதி நாடகமும் இதுவும் ஒன்றல்ல.

வீதி நாடகம் முழுக்க முழுக்க நமது சகாப்தத்தின் கலை வடிவம்!

மனிதன் என்று தனது உழைப்பினை விற்பதற்கும் பேரம் பேசுவதற்கும் உரிமையைப் பெற்றானோ—என்று தனது தேவைகளுக்காக அணிதிரள்கிற சங்கம் சேருகிற உரிமையைப் பெற்றானோ—என்று மனிதன் தனது உரிமைகளுக்காக ஊர்வலம் போகவும், மறியல் செய்யவும், ஆர்ப்பாட்டம் நடத்தவும், உண்ணாவிரதம் இருக்கவும் ஒரு வாழ்முறையை அனுஷ்டிக்கத் தொடங்கினானோ—அந்தக் காலகட்டத்தின், அந்த வாழ்முறையின் கலாச்சார வெளிப்பாடாகத் தோன்றியதுதான் வீதி நாடகம்.

வீதி நாடகம் என்பது சாராம்சத்தில் போர்க்குணமிக்க ஓர் அரசியல் தன்மை கொண்ட கலைவடிவம்.

அனைத்துவிதமான கலைகளுக்குமே உள்ளீடாகவோ மறைபொருளாகவோ ஓர் 'அரசியல் தன்மை' உண்டு.

ஆனால் வீதி நாடகம் அப்படிப்பட்ட அரசியல் தன்மை கொண்டது மட்டுமல்ல. அதோடு அது திட்டவட்டமாக ஓர் 'அரசியல் மாற்றத்தை' முன்வைக்கிறது; கோருகிறது.

வீதியில் செல்கிற சாதாரண பாதசாரிகளை - எதேச்சையாக அங்கு வருபவர்களை - வீட்டு ஜன்னல்களைத் திறந்து எட்டிப் பார்ப்பவர்களை - நாடகம் பார்ப்பதற்கான எந்தவித முன்தயாரிப்பும் இல்லாதவர்களைத் தனது நாடக நிகழ்வின் மூலம் பார்வையாளர்களாக மாற்ற வேண்டிய கட்டாயத்தில் வீதி நாடகம் இருக்கிறது.

இந்தக் கட்டாயம்தான் - வீதியின் இத்தகைய சூழல்கள் தாம் - வீதி நாடகத்தின் அழகியல், நாடகப்பாங்கு, உத்திகள், படைப்பாக்க மதிப்பீடுகள் இவற்றை உருவாக்கித் தருகிறதேயொழிய வேறெதுவும் இல்லை.

எனவேதான் தொன்றுதொட்டு வீதியிலே நிகழ்த்தப்படுகிற நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள், பாரம்பரியக் கலைவடிவங்கள் பலவற்றின் கூறுகளை வீதி நாடகம் தனதாக்கிக் கொள்கிறது.

கடந்த மார்ச் மாதம் எழுத்தறிவுப் பிரச்சார இயக்கத்திற்கான ஒரு நாடகத் தயாரிப்பு முகாம் புதுவையில் நடைபெற்றது. இதில் வந்து கலந்து கொண்டு, நடிகர்களைப் பயிற்றுவித்து, நாடகத் தயாரிப்பில் பங்களித்த பேராசிரியர் ராமானுஜம் ஒன்றைக் குறிப்பிட்டார்—

> ''வீதியிலே மோடி வித்தை காட்டுபவனைப் பார்த்திருப்பீர்கள். என்ன சப்தம் என்று எதேச்சையாக எட்டிப் பார்ப்பவனைக் கடைசி வரைக்கும் அங்கேயே நிறுத்திவிடுகிற மோடி வித்தைக்காரனின் லாவகத்தை நீங்கள் கண்டிருப்பீர்கள்.

''எது எதேச்சையாக அங்கு எட்டிப் பார்க்க வந்தவனை கடைசிவரை நிறுத்தியது?

''கீரிக்கும் பாம்புக்கும் சண்டை விடப்போகிறேன் என்று சொல்லி கடைசி வரை ஏதோ ஒன்று நிகழப்போகிறது என்ற ஒரு 'சஸ்பென்ஸை' வளர்த்துக் கொண்டு போகிறானே அது தான் பார்வையாளனைக்கடைசிவரை இழுத்து நிறுத்துகிறது.

''இதுதான் வீதி நாடகத்தில் வீதியின் சூழலில் நாம் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டிய கூறு!''

அதற்காக வீதி நாடகமும் மோடி வித்தையும் ஒன்று என அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ளக் கூடாது. வீதி நாடகத்தில் எது சேர்க்கப்பட்டாலும் அது வீதிநாடகத்தின் விஷயமாக மாறி விடுகிறது.

வீதி நாடகத்தின் இத்தகைய தன்மைகளை அதனுடைய எல்லைகளைப் புரிந்துகொண்டு அதிலே செயலாற்றுவதற்கு நாடகக் கலைஞர்கள், ஆர்வலர்கள் முன்வர வேண்டும்.

வீதி நாடகத்திலே செயல்படுபவர்கூட இவற்றை முழுமையாகப் புரிந்து கொண்டால்தான் வீதி நாடகத்தை வீரியத்தோடு கையாள முடியும்.

அதோடு இன்று தமிழ் நாடகச் சூழலில் நாம் விழிப்புடன் கவனிக்க வேண்டிய வேறு பல அம்சங்களும் உள்ளன.

இன்று பெரும்பாலான மக்களுக்கு நாடகம் பார்க்கிற வழக்கம் இல்லை. அவர்கள் நுகர்கிற நாடகங்கள் எல்லாம் தொலைக்காட்சி, வானொலி நாடகங்கள்தாம்.

கிராமப்புறங்களிலோ நமது நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்கள் தங்களது பிடிப்பை இழந்து வருகின்றன.

கிராமத்துத் திருவிழாக்கள் மற்றும் சிறு தெய்வ வழிபாடுகளில் இடம் பெற்று வந்த நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்களின் இடத்தை 'வீடியோ' பெட்டிகள் ஆக்கிரமிப்பு செய்துவருகின்றன.

நமது நாடகக் கலையும் நமது பாரம்பர்யமான 'நிகழ்த்து கலை'களும் அழிந்து வருகின்றன என்று இதற்கு பொருளாகாது.

எந்த ஒரு கலை வடிவமும் அது உயிர் வாழுவதற்கான சமூகக் காரணங்கள் உள்ளவரை உயிர் வாழும். ஒரு கலை வடிவம் நிலைத்திருப்பதற்கான காரணங்கள் இல்லாதபோது அருங்காட்சியகத்தில் வைப்பதைத் தவிர வேறு எத்தகைய பிரயத்தனங்களாலும் அதனை நிலைபெறச் செய்ய இயலாது.

சினிமா, தொலைக்காட்சி, வீடியோ இவற்றால் நமது ''நிகழ்த்து கலைகள்'' அழிந்து வருகின்றன என்று விஷயத்தைப் புரிந்து கொள்வது பயனளிக்காது.

நாடகங்களும், நிகழ்த்து கலைகளும் பார்வையாளர்களிடையே உருவாக்குகிற 'ஒரு உயிருள்ள தொடர்பை', 'புலன் அனுபவத்தைச்' சினிமாவோ, தொலைக் காட்சியோ, வீடியோவோ ஈடு செய்து விடமுடியாது.

சினிமா, தொலைக்காட்சி, வீடியோ இவையனைத்தும் அறிவியல் வளர்ச்சியில் மனிதனுக்குக் கிடைத்த புதிய தொடர்பு சாதனங்கள். செல்வாக்கு பெற்ற 'பொழுது போக்கு' அம்சங்களாக அவை இருப்பதோடு மட்டுமின்றி கலை உன்னதங்களை நிகழ்த்துகிற வலுவும் பெற்றவை.

இதனை யாரும் மறுக்க இயலாது. ஆனால் சிலர், இத்தகைய நவீன பொழுது போக்கு, தொடர்பு சாதனங்கள்தாம் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு மிகப்பெரும் தடையாக உள்ளது என்று விளக்கமளிக்க முன் வருகின்றனர்; நம்புகின்றனர். இதில் ஓரளவு உண்மையிருக்கலாம். ஆனால் நாடகக் கலையின் தேக்கத்திற்கான முழுமுதற் காரணமாக இவற்றை அவர்கள் அர்த்தப்படுத்தும்

போதுதான் விஷயம் விபரீதமாகி விடுகிறது. உண்மையில் இது நுனிப்புல் மேய்கிற விஷயம் என்பது மட்டுமல்ல; தவறான புரிதலும் கூட.

மக்களுக்குக் கலை வடிவங்களில், பொழுது போக்கு அம்சங்களில் 'புதுமை' (Novelty) தேவைப்படுகிறது. இந்தத் 'தேவை'களினால்தான் மின்சாரமே கால் வைக்காத கிராமங்களில்கூட வீடியோ பெட்டிகள் ஊடுருவி விடுகின்றன.

உண்மையில் இந்த நவீன சாதனங்கள் மக்களின் தேவையினைப் பூர்த்திசெய்துவிடுவது இல்லை. 'புதுமைக்'கான தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யாதது மட்டுமின்றி மக்களது உணர்வுகளை ஒரு குறிப்பிட்ட விதத்தில் மழுங்கடிக்கச் செய்கின்றன. அவர்களை ஒருவித 'லாகிரி'யில் ஆழ்த்தி விடுகின்றன.

இந்தத் திருப்பணிகள் நடந்தேறுவதற்குக் காரணம் அந்தச் சாதனத்தின் குறைபாடா, இல்லை சரக்கின் குறைபாடா? என்பது பற்றியும் நமக்கு ஒரு தெளிவு இருக்கவேண்டும்.

மற்றொரு முக்கியமான விஷயமும் இந்தச் சூழலில் விளைகிறது.

கோவில் திருவிழாக்கள், கிராமப்புறத்துச் சிறுதெய்வ வழிபாடுகள் இவற்றின் உடைக்க முடியாத சடங்காசாரத் தளைகளையெல்லாம் இவை உடைத்தெறிந்து ஊடுருவிவிடுகின்றன என்பதையும் நாம் கணக்கில் கொள்ள வேண்டும்.

அதோடு இத்தகைய பாரம்பரியமான கலை வடிவங்களை மக்கள் 'தங்களுடையது' என்று பெருமிதம் கொண்டிருந்தாலும் தங்களது பின் தங்கிய நிலைமையின் ஒரு பகுதியாகத் தான் அவற்றை இனம் காண்கின்றனர் என்பதையும் மறந்து விட முடியாது.

மக்களது 'புதுமை' தேடலுக்கு ஈடுகொடுக்குமளவிற்கு நமது நாட்டுப்புறக் கலைகள் வளர்த்தெடுக்கப்படவில்லை. இவற்றை வளர்த்தெடுக்க முன்

வந்தவர்கள் எல்லாம் இக்கலைகளை நகர்ப்புறத்துப் படிப்பாளி மக்களின் கலையாக மாற்றிவிட முயலுகின்றனர். ஓரிரு சிறு முயற்சிகள் விதிவிலக்காக இருக்கலாம். இருந்தும் பெரும்பாலான நமது 'மரபைப் பேணும்' கலை முயற்சிகள் அனைத்தும் கிராமப்புறத்தினரை, சாதாரண மக்களை அடையும் நோக்குடன் செய்யப்படவில்லை.

கடைசியில் என்ன ஆகிறது? கிராமப்புறத்து மக்கள் தங்களது சொந்தமான கலை வடிவங்களை இழந்து வருகிறார்கள். அவர்களுக்குப் 'புதிய விஷயமாகக்' கிடைத்தவை எதுவும் அவர்களது தேவையினை ஈடு செய்யவில்லை. அதோடு அவர்களை முடமாக்கிச் சூன்யத்தை வெறிக்க வைக்கிறது.

பழைய விஷயங்கள் மீது நம்பிக்கை குறைகிறது. புதிய விஷயங்கள் எதுவும் அவர்களுக்குக் கிட்டவில்லை. மக்கள் மத்தியில் இட்டு நிரப்பப்படாத 'கலாசார வெற்றிடம்' என்பது இருந்து கொண்டே இருக்கிறது. ஒன்றைத் தீர்மானமாகச் சொல்ல முடியும். இக் 'கலாசார வெற்றிடத்தை' தம்து வசதிக்கேற்ப மறந்துவிட்டுச் செயல்படுகிற எத்தகைய கலை முயற்சிகளும் தமிழகக் கலாச்சார சூழலை முன்னெடுத்துச் செல்லஉதவாது என்பதை ஒப்புக் கொண்டாக வேண்டும்.

தமிழ் நாடகச் சூழலில் உள்ள பிரச்னையும் இதுதான். மக்களுக்கு நாடகங்கள் வேண்டும். அவர்களது 'புதுமை'யின் தேடலுக்கு ஈடுகொடுக்கிற அவர்களது ஆன்ம, கலாசார வெற்றிடங்களை இட்டு நிரப்புகிற நாடகங்கள் வேண்டும்.

தமிழ்நாடகச் சூழலில் உள்ள தேக்கமே, இந்த உண்மையைப் புரிந்து கொள்ளாததுதான்—புரிந்து கொள்ள மறுப்பதுதான்.

சென்னை, மதுரை, கோவை, திருச்சி போன்ற பெருநகர்கள், மாவட்டத் தலைநகர்கள் இவற்றைத்தவிர பெரும்பாலான இடங்களில் நாடக அரங்குகளே

இல்லை. இத்தேவைக்கு ஈடுகொடுக்கிற நாடகங்கள் எப்படிச் சாத்தியமாகும் என்ற கேள்வியெழலாம்.

நாடக அரங்குகளே இல்லாத இடங்களில், மைதானங்களில் தெரு முனைகளில், திறந்த வெளிகளில், வயல் வெளிகளில் மக்களைத் தேடிச் சென்று நிகழ்த்தக்கூடிய வீதிநாடகங்கள், திறந்தவெளி நாடகங்கள் இவற்றின் மூலம்தான் இத் தேவையை ஈடு செய்ய முடியும்.

நாடகத்தை நம்பியே ஒரு தொழில் முறை நாடக நடிகன் வாழமுடியாத சூழலில் நாடகம் லாபகரமான ஒரு தொழிலாக இல்லாதபோது இத்தகைய முயற்சிகள் சாத்தியமாகுமா? என்ற கேள்வியும் எழலாம்.

நாடகக் கலையில் ஆர்வமுள்ள இளைஞர்கள் தன்னார்வத்தோடு இவற்றில் ஈடுபட முன்வரவேண்டும். தமது அழகியல் வெளிப்பாடுகளை வடித்துக் காட்டுகிற ஒரு சாதனமாக மட்டுமல்லாது தமது சமூக கலாசாரக் கடமையை ஆற்றுகிற ஒரு கருவியாகவும் நாடகத்தை கையிலெடுக்க வேண்டும். ஓர் இயக்மாகச் செயல்பட முன்வர வேண்டும். அப்போதே இது சாத்தியம்.

அது மட்டுமல்ல. இத்தேவைகளுக்கு ஈடுகொடுக்கும் வகையில் வீதிநாடகச் செயல்களை வளர்த்தெடுக்க வேண்டிய கட்டாயம் இன்றைக்கு நமக்கு இருக்கிறது. யாரோ ஒருசிலர் மூளையிலிருந்து கிள்ளி எடுத்துப்போட்டு இந்த வளர்ச்சியைக் கண்டுவிட முடியாது. எனவேதான், ஒரு வீதி நாடகக் கலைஞன் தனது கிளர்ச்சிப் பிரசாரப் பணிகளிலேயே திருப்தியடைந்து நின்று விட முடியாது. தமிழ் நாடகச் சூழலுக்கு விடப்பட்டுள்ள சவாலை ஏற்க முன் வர வேண்டும். இந்தத் தேவைகளுக்கெல்லாம் ஈடுகொடுக்கும் வகையில் வீதி நாடகத்தை அவன் வளர்த்தெடுத்தாக வேண்டும். வீதி நாடகத்தின், வீதியின் சூழலில் நிகழ்த்தப்படுகிற திறந்தவெளி நாடகத்தின் உத்திகள், அழகியல், நாடகப்பங்கு இவற்றில், புதிய எல்லைகளைத் தொட முன்வர வேண்டும். ஒரு பரந்துபட்ட' மக்கள் நாடக இயக்கத்தை'. உருவாக்கியாக வேண்டும்.

மக்கள் நாடகம் எனும்போது, ஆட்சியதிகாரத்திற்கும் மக்களுக்கும் அன்றாட வாழ்வில் ஏற்படும் மோதல்கள் முரண்பாடுகளைத் தவிர்க்க வேண்டும். மக்களது பொதுவான கலாச்சார ஆன்மதேவைகளை அவை பிரதிபலிப்பதாக இருக்க வேண்டும் என்று சிலர் விளக்கமளிக்கின்றனர்.

உண்மையில் மக்களுக்கும் ஆட்சியதிகாரத்திற்கும் அன்றாட வாழ்வில் ஏற்படும் மோதல்களை, முரண்பாடுகளைத் தவிர்த்துவிட்டு மக்களது கலாச்சார ஆன்ம தேவைகளை மதிப்பீடு செய்யமுடியாது.

மக்கள் நாடகம் என்பது மக்களுக்கே அதிகாரம் என்ற கோட்பாட்டின் அழகியல், ஆன்ம சகோதரிதான்.

எனவேதான் இத்தகைய நாடகச் செயல்பாடுகளின் ஈட்டிமுனையாகக் கிளர்ச்சிப் பிரச்சார நாடகங்கள் விளங்கும்.

ஒரு பரந்துபட்டமக்கள் நாடக இயக்கத்தை முன்னெடுத்துச் செல்ல 'ராஜபாட்டை' எதுவும் கிடையாது. பல பிரச்னைகளைச் சந்திக்க நேரிடும்.

இதுபோன்ற பிரச்னைகளையெல்லாம் ஆழமாக விளங்கிக்கொள்ள சப்தர் ஹாஷ்மியின் கட்டுரைகள் நமக்குப் பெரிதும் உதவும்.

கலாச்சார ஒடுக்கு முறையின் ஒரு கோர உருவமாகச் சப்தர் ஹாஷ்மி பட்டப் பகலில் நடுத் தெருவில் அடித்துக் கொல்லப்பட்டார், அந்தப் படுகொலையின் அரசியல் பின்னணி-இவற்றையெல்லாம்விட சப்தர் ஹாஷ்மியின் படுகொலை ஏற்படுத்திய பரபரப்பு நாடெங்கும் உள்ள கலைஞர்களிடையே ஏற்பட்ட கொந்தளிப்பு, அதன் 'செய்தி ருசி' இதற்காகவே பல பத்திரிக்கைகள் போட்டி போட்டுக்கொண்டு செய்தி வெளியிட்டன. சப்தர் ஹாஷ்மியின் பெயர் நாடெங்கும் பிரபலமானது.

உண்மையில் பத்திரிக்கைகள் ஏற்படுத்திய பரபரப்பிற்கும் அவை உருவாக்கிய பிரபலத்திற்கும் இவற்றிற்குள்ளாகவே அடங்கிவிடுவதல்ல சப்தர் ஹாஷ்மியின் ஆகிருதி. அவருடைய ஆகிருதி அளப்பரியது.

மக்கள் கலாசார இயக்கத்தில் அவருடைய பங்களிப்பு மிகப்பெரும் அரசியல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது.

வீதி நாடகங்களின் தத்துவ அடிப்படையை எடுத்துக்காட்டியவர் சப்தர் ஹாஷ்மி. வீதி நாடகங்களில் வீதியின் சூழலில் வெறும் கிளர்ச்சிப் பிரச்சார நாடகங்களை மட்டுமல்ல மிகப்பெரும் நாடக உன்னதங்களை நிகழ்த்த முடியும் என்பதைச் சுட்டிக் காட்டியவர் சப்தர் ஹாஷ்மி.

சப்தர் ஹாஷ்மிக்கு முன்னதாகப் பாதல் சர்க்கார் உட்பட எத்தனையோ விற்பன்னர்கள் வீதி நாடகங்களில் செயலாற்றியிருக்கிறார்கள். ஆனால் அவர் களால் வீதி நாடகத்தை ஒரு மக்கள் கலையாக உயர்த்த முடிந்ததில்லை. வீதி நாடகத்தினை மக்கள் கலையாக உயர்த்தியதோடு அதன் புதிய எல்லை களையும் தொட முயன்றவர் சப்தர் ஹாஷ்மி.

ஜன நாட்டிய மஞ்சின் 'அவுரத்' 'மெஷின்' போன்ற நாடகங்கள் கிளர்ச்சிப் பிரச்சார நாடகங்களுக்கு ஒரு புதிய முன் மாதிரிகள்.

அதுமட்டுமல்ல. இந்திய நாடக உலகில் செல்வாக்கு செலுத்தி வருகிற 'நாடகப் போக்குகள்' மீதாகச் சில அடிப்படையான கேள்விகளை எழுப்பியவர் சப்தர் ஹாஷ்மி.

இந்தியமயமாதல் குறித்து, நமது பாரம்பரியக் கலை வடிவங்கள், நாட்டு புறக் கலை வடிவங்கள் இவற்றைக் கையாள்கிற போது நேர்கிற பிரச்னைகள் குறித்து, 'சமயச் சார்பற்ற கலை'யின் அவசியம் குறித்து இப்படிப் பல பிரச்னைகளைப் பற்றி ஆழமான சில கேள்விகளை எழுப்பினார் அவர்.

மேடை நாடகமும் வீதிநாடகமும் ஒன்றிற்கொன்று எதிரானது எனும் தவறான கருத்தோட்டங்களைச் சப்தர் ஹாஷ்மி வன்மையாக மறுத்தார்.

ஒரு விரிவான மக்கள் நாடக இயக்கத்தை வளர்த்தெடுப்பதற்கு இத்தகைய கருத்தோட்டங்கள் உதவாது என்பதையும் அவர் சுட்டிக் காட்டினார்.

மக்கள் கலாசார இயக்கத்தில் செயல்படுபவர்களுக்கு மட்டுமல்ல நாடகப் பள்ளி மாணவர்கள் நாடக ஆராய்ச்சியாளர்கள் ஆகியோருக்கும் வீதி நாடகத்தின்—மக்கள் நாடகத்தின் அடிப்படையான பிரச்னைகளைப் புரிந்து கொள்ள 'சப்தர் ஹாஷ்மியின் கட்டுரைகள்' பெரிதும் உதவும்.

'சப்தர் ஹாஷ்மி நினைவு அறக்கட்டளை'யின் சார்பில் வெளியிடப்பட்ட 'The Right to Perform' என்ற ஆங்கில நூலின் சில பகுதிகள் முதல் தொகுதியாக இங்கே தரப்படுகிறது. இரண்டாவது பகுதி விரைவில் வரும். தமிழில் நாடகம் பற்றிய நூல்கள் மிகக் குறைவு. அதுவும் சமகால நாடகம் பற்றிக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லுகிற வகையில் எதுவும் இல்லை. இந்நிலையில் இந்த மொழி பெயர்ப்பினை வெளியிட முன் வந்த சென்னை புக்ஸ் நிறுவனத்திற்கு நன்றி.

நாடகம் குறித்த ஆழமான சிந்தனைகள் தோன்றவும் ஒரு ஆரோக்கியமான சர்ச்சையை உருவாக்கவும் இந்நூல் ஒரு தொடக்கமாக இருக்கும் என்று நம்புகிறேன்.



12. நவீன நாடகக் கதை*

செ. ஏழுமலை

முன்னுரை

கருத்துப் புலப்பாட்டு ஊடகங்களுக்குக் கருத்தாக்கம் - கதை வேண்டப் படுகிறது. ஒரு கருத்தை - கதையை எந்த ஊடகத்தின் வழியாகவும் கொடுக்கலாம். ஊடகத்தின் தன்மைக்கேற்ப சில மாற்றங்கள் ஏற்படுவதுண்டு. ஆனால் கதையின் மையக்கருத்தில் மாற்றம் இருக்காது. இதற்கு நவீன நாடகமும் விதி விலக்கல்ல. தமிழகத்தில் நடத்தப்பட்டுவரும் தமிழ் நவீன நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படும் கதைகளை மட்டும் இக்கட்டுரை ஆராய் கிறது. இதைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி மிக விரிவானது. ஆனால் ஆய்வின் எல்லையைக் கருதி, இன்று தமிழ்நாட்டில் செயல்பட்டுவரும் ஒன்பது நவீன நாடக - இயக்கங்களை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு, அந்த இயக்கங்கள் டிசம்பர் 1991 முதல் பிப்ரவரி 1993 வரை நிகழ்த்திய நாடகங்களே இங்கே ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன.

கூத்துப்பட்டறை

தமிழிலில் சிறுகதை ஆசிரியராகத் தன்னை அறிமுகப்படுத்திக்கொண்ட ந. முத்துசாமி ஒரு காலக்கட்டத்திற்குப் பின்னர் நவீன நாடகங்களில் தன்னை முழுமையாக ஈடுபடுத்திக்கொண்டார், தமிழர்களின் மரபுக் கலையான தெருக்கூத்தில் ஈடுபாடு கொண்டு அதனுடைய தனித்தன்மைகளை நாடகங் களாக மாற்றும் முயற்சியை மேற்கொண்டார். இதன் விளைவாகச் சென்னையில் 1977-ல் கூத்துப்பட்டறை என்ற நாடக அமைப்பை உருவாக்கி அதன்மூலம் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகிறார். கூத்துப்பட்டறை இதுவரையில் பல நாடகங்களை நிகழ்த்தியுள்ளது.

---

* உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் - வெள்ளிக் கிழமைக் கருத்தரங்கில் (12-2-93) படித்த கட்டுரை

மதுரையில் நிஜநாடக இயக்கத்தினர் நடத்திய நாடக விழாவில் 'சுற்றுப்புறச் சூழல்' என்ற நாடகம் இந்த அமைப்பின் மூலம் நிகழ்த்தப்பட்டது. நகரங்களில் வாழும் மக்கள் சுற்றுப்புறச் சூழல் சீர்கேடுகளால் என்னென்ன அவதிக்கு உள்ளாகிறார்கள். அதனால் அவர்களுக்கு என்ன வகையான நோய்கள் வருகின்றன என்ற கருத்தை நாடகம் புலப்படுத்தியது. குறிப்பாக நகரங்களில் உள்ள தொழிற்சாலைகள், சாலைகளில் செல்லும் வாகனங்கள் ஆகியவை வெளியேற்றும் புகை மண்டலங்களால் மக்கள் எவ்வாறு பாதிக்கப்படுகிறார்கள் என்பது புலப்படுத்தப்பட்டது. நாற்பது நிமிடங்களே நடந்த இந்த நாடகம் மக்களுக்குப் பல கருத்துகளை அறிவூட்டியது. இக்கருத்துக்களை நடிகர்கள் குறியீடுகளாகவே செய்துகாட்டினர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சென்னை மாக்ஸ் முல்லர் பவனில் அதன் நிதியுதவியோடு கூத்துப்பட்டறை 'அண்டொர்ரா' என்ற மற்றொரு நாடகத்தை நிகழ்த்தியது. இது ஒரு யூத இளைஞனுக்கு இழைக்கப்படும் கொடுமைகளையும் அவமானங்களையும் உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட நாடகம். ஜெர்மனி மக்கள் தொகையில் அதிகமாக இருக்கும் மேல்வர்க்கத்தினர் அங்கே குறைவாக உள்ள யூதர்களின்மீது அதிகாரத்தைச் செலுத்தி, யூத இனத்தையே அழிக்க முற்படுகின்றனர். இது அண்டொர்ரா நாடகத்தின் கருத்தாகும். இக்கருத்து நம்முடைய சமுதாயத்திலுள்ள வர்க்க பேதங்களை - ஏற்றத்தாழ்வுகளைப் புலப்படுத்து வதாக இருந்தது. கூத்துப் பட்டறையின் இந்த இரண்டு நாடகங்களில் முதல் நாடகம் மக்களுக்கு அறிவியல் கல்வியை அறிவுறுத்த வேண்டும் என்பதையும் இரண்டாவது நாடகம் ஆதிக்க சக்தியை அழிக்க வேண்டும் என்பதையும் வலியுறுத்தின.

பரீக்ஷா நாடகக் குழு

இயக்குநரும் நடிகருமான ஞாநி என்பவர் சென்னையில் 1978-ல் 'பரீக்ஷா' என்னும் நாடகக் குழுவை உருவாக்கி, அக்குழுவின் மூலம் இதுவரையில் பல நாடகங்களை நிகழ்த்தியிருக்கிறார். ''பரீக்ஷாவின்பார்வையாளர்கள் நடுத்தர மக்களே என்பதால் அம்மக்களுக்கு நாடகத்தின் புதிய வடிவத்தை அறிமுகப்

படுத்த வேண்டும், அதன்மூலம் அவர்களின் வாழ்க்கையை அடையாளம் காட்ட வேண்டும் என்பதே இக்குழுவின் நோக்கமாகும்'' (ஞாநி : 11.07.92). கிராம மக்களின் வாழ்க்கைக்கு நேர் எதிரான வாழ்க்கை வாழும் நகர மக்களின் அன்றாடப் பிரச்சினைகளில் உள்ள போலித்தனங்கள் நாடக நிகழ்ச்சிகளாக மாற்றப்பட்டு அம்மக்களுக்கே அடையாளம் காட்டப்படுகிறது.

பரீக்ஷா நாடகக் குழு வங்க நாடகாசிரியர் பாதல் சர்க்காரின் (Badal Sircar) பல நாடகங்களைத் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்துள்ளது. அந்த வகையில் 1991-92ல் 'பாக்கி இதிகாஸ்' (Baki Ithihas), 'மிச்சில்', 'கமலா' ஆகிய மூன்று நாடகங்களை 'மீதி சரித்திரம்' அல்லது 'பாலு ஏன் தற்கொலை செய்து கொண்டான்', 'ஊர்வலம்' அல்லது 'தேடுங்கள்', 'கமலா' என்று மொழி பெயர்த்துத் தமிழ் நாடகங்களாக நிகழ்த்தியுள்ளது. இன்று நாட்டில் சாதி, மதம், மொழி, அரசியல், தொழில் அடிப்படையில் ஊர்வலங்கள் பல செல்கின்றன. ஆனால், அந்த ஊர்வலங்களில் நோக்கம் மறைக்கப்பட்டுத் தனி மனித வழிபாடே மேலோங்கிக் காணப்படுகிறது என்பது, ஊர்வலம் என்ற நாடகத்தின் மையக் கருத்தாகும். ஒரு ஊர்வலத்தில் புதைக்கப்படும் உண்மையை - நோக்கத்தைத் தொலைந்துவிட்ட ஒரு பையனாக உருவகித்து நாடகம் ஆக்கப்பட்டிருந்தது. மேலும், ஒரு தனிமனிதனுக்கு வீட்டில் உள்ள அன்றாடப் பிரச்சினைகள், வீட்டை விட்டு வெளியே வந்தால் பாதசாரிகளால் ஏற்படும் தொல்லைகள், பேருந்து - புகைவண்டி ஆகிய பயணங்களில் ஏற்படும் தொல்லைகள், அலுவலகத்தில் வேலை பார்ப்பதில் ஏற்படும் இடையூறுகள் ஆகியவை இந்த நாடகத்தின் துணைக் கருத்துகளாக அமைந்திருந்தன.

ஒருநாள் ஞாயிற்றுக்கிழமை, சரசிந்து என்பவர் தமது வீட்டில் அன்றைய செய்தித்தாளைப் புரட்டிக் கொண்டிருக்கிறார். அவர் ஒரு கல்லூரி விரிவுரையாளர். அவர் மனைவி ஒரு கதாசிரியர். அவள் தன்னுடைய கதைக்கு ஒரு கருவை (Plot) கண்டுபிடித்துத் தருமாறு கணவனைப் பணிக்கிறாள்.

அப்போது சரசிந்து படித்துக் கொண்டிருக்கும் செய்தித்தாளில் பாலு என்பவன் தற்கொலை செய்து கொண்டதாகச் செய்தி போடப்பட்டிருக்கிறது. பாலு இவர்களுடைய நண்பன். பின்னர் பாலு ஏன் தற்கொலை செய்து கொண்டான் என்று இருவரும் யோசித்துக் கொண்டு இருக்கையில் அதுவே மனைவியின் கதைக்குக் கருவாக அமைகிறது. அந்தக் கருவைப் பயன்படுத்தி, பாலுவின் மனைவி ஒரு நடத்தை கெட்டவள் அதனால்தான் அவன் தற்கொலை செய்து கொண்டிருப்பான் என்று கதையை எழுதி முடிக்கிறாள். அக்கதையைப் படித்த சரசிந்து பாலு இதற்காகத் தற்கொலை செய்து கொண்டிருக்க மாட்டான். அவன் ஒரு மனநோயாளி, அதனால் தான் அவன் தற்கொலை செய்து கொண்டான் என்று அதே கருவை அவர் வேறு வழியில் பயன்படுத்திக் கதை எழுதி முடிக்கிறார். இவ்வாறு இவர்கள் இருவரும் பாலுவைப் பற்றிய சிந்தனை யிலேயே அன்றைய பொழுதைக் கழித்துவிடுகின்றனர். இறுதியில் தற்கொலை செய்து கொண்ட பாலுவே நேரில் தோன்றி, நான் ஒரு மனநோயாளியும் அல்ல, என் மனைவியும் அப்பேர்ப்பட்டவளல்லள். இந்தச் சமுதாயத்தின் கொடுமையைத் தாங்க முடியாமல்தான் நான் தற்கொலை செய்து கொண்டேன். முடிந்தால் நீயும் தற்கொலை செய்துகொள் என்று பாலு கூறுவதோடு நாடகம் முடிகிறது. நடுத்தர வர்க்க மக்களின் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களே இந்த நாடகத்தின் உள்ளடக்கமாக அமைந்திருந்தது.

'கமலா' நாடகத்தில் கமலா என்ற ஒரு அடிமைப்பெண்ணின் அவல வாழ்க்கையோடு ஒரு நடுத்தர வர்க்கப் பெண்ணின் வாழ்க்கையை ஒப்பிட்டு நாடகம் ஆக்கப்பட்டிருந்தது. பெண் சமுதாயத்திற்கு ஆண்கள் இழைக்கும் கொடுமைகளே இந்த நாடகத்தின் உள்ளடக்கமாக இருந்தது. எனவே, பரீக்ஷாவின் இந்த மூன்று நாடகங்களின் உள்ளடக்கத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது, நடுத்தரவர்க்க மக்களின் அன்றாடப் பிரச்சினைகளையும் வாழ்க்கையின் சிக்கல்களையும் நாடகமாக்கி, அவற்றை அம்மக்களுக்கே அடையாளம் காட்டுவதில் இக்குழு அக்கறை கொண்டுள்ளது என்பதை அறிய முடிகின்றது.

நவீன நாடகக் கதை

மதுரையில் மு. இராமசுவாமியின் முயற்சியில் 1978-ல் துவக்கப்பட்ட இந்நாடகக் குழு, இதுவரை பல நாடகங்களை மக்களுக்கு வழங்கியுள்ளது. நவீன நாடக வளர்ச்சியில் இந்த நாடகக்குழுவிற்கு ஒரு முக்கியமான பங்கு உண்டு. நிஜ நாடக இயக்கம் மதுரையில் 1992-ல் நடத்திய நாடகக் கலைவிழாவில் 'ஆட்டுக்குட்டிகள் நாங்கள்' என்ற சிறுவர் நாடகத்தை அரங்கேற்றியது. ஜெர்மனி நாட்டு கிரிம்ஸ் சகோதரர்களின் நாட்டுப்புறக் கதைகளில் ஒன்றான 'ஆட்டுக்குட்டியும் ஓநாயும்' என்ற கதையை நாடகமாகத் தயாரித்து வழங்கியது (துண்டறிக்கை, 1992). நன்மைக்கும் தீமைக்கும் உள்ள போராட்டத்தில் தீமை நன்மையைப் போல தோன்றினாலும் இறுதியில் அது எவ்வாறு தோல்வியுறுகிறது என்பது இந்த நாடகத்தின் உள்ளடக்கமாக அமைந்திருந்தது.

இதே நாடகக்குழு சென்னையில் சுபமங்களா நாடக விழாவில், 'ஸ்பார்டாகஸ்' என்னும் பாதல் சர்க்காரின் நாடகத்தைத் தமிழில் நிகழ்த்தியது. 'ஸ்பார்டாகஸ்' என்பவன் கிரேக்க நாட்டு அடிமைகளின் தலைவன். உலக வரலாற்றின் அடிமைச் சமுதாயத்தை எதிர்த்து முதல் குரல் கொடுத்தவன். இதனால் ஸ்பார்டாகஸ் பல இன்னல்களுக்கு உள்ளாக்கப்பட்டான். ஆனால் அவன் கொடுத்த அக்குரல் இன்றும் உலகத்தில் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கிறது என்பது நாடகத்தின் கருத்து. உலக வரலாற்றில் என்றோ ஒரு காலகட்டத்தில் நடந்த உண்மைச் சம்பவத்தை இன்றைக்கு நாடகமாக நிகழ்த்தும்போது அதன் கருத்து இன்றைக்கும் ஏற்றவையாக இருக்கிறது. நிஜநாடக இயக்கத்தின் இந்த இரண்டு நாடகங்களில் ஒன்று சிறுவர் நாடகம். அதன் கருத்தும் பழையதே. ஆனால் 'ஸ்பார்டகாஸ்' நாடகத்தின் கருத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது நம்முடைய சமுதாயத்தில் அடிமை வர்க்கம் இன்றும் இருக்கிறது. அதனை அடக்கி ஆளும் மேல்வர்க்கமும் இருக்கிறது. இது இருக்கக் கூடாது என்ற நோக்கில் இதுபோன்ற முயற்சிகளில் இந்த இயக்கம் ஈடுபட்டுவருகின்றது.

முத்ரா நாடகக் குழு

இந்த நாடகக் குழுவின் இயக்குநர் ருத்ரன் என்பவர். ஒரு மன நல மருத்துவர். அதனால் அவருடைய நாடகங்களும் மனநோயாளிகளைப் பற்றிய பிரச்சினைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருக்கின்றன. அந்த வகையில் சென்ற வருடம் சென்னையில் நடந்த சுபமங்களா நாடக விழாவில் 'விசாரணை' என்ற நாடகம் இவ்வமைப்பின் மூலம் நிகழ்த்தப்பட்டது. ஒரு நடுத்தர வர்க்க திருமணமாகாத இளைஞன் ஒருவன் ஒரு அலுவலகத்தில் தட்டச்சராக வேலை பார்த்து வருகிறான். அவன் ஒரு விடுதியில் தங்கியிருக்கிறான். அவன் காலையில் எழுந்து காலைக் கடன்களை முடிப்பது, பின்னர் விடுதியிலிருந்து புறப்பட்டு அலுவலகத்திற்குச் சென்று வேலை பார்ப்பது, மாலையில் அலுவலகத்திலிருந்து புறப்பட்டு விடுதிக்கு வருவது, திரும்பவும் காலையில் விடுதியிலிருந்து புறப்பட்டு அலுவலகத்திற்குச் செல்வது, இப்படியே நாடகம் வளர்ந்துகொண்டு செல்கிறது. பின்னர் அவன் தானுண்டு தன் வேலையுண்டு என்றிருப்பதால் சமுதாயத்தின் முன்னர் குற்றவாளியாகிறான். அவனது கனவில் அவன் குற்றங்கள் விசாரிக்கப்பட்டு தண்டனை வழ்ங்கப்படுகிறது. இறுதியில் அவன் ஒரு மனநோயாளி என்பதை நாடகம் உறுதி செய்கிறது. இவ்வாறு சமுதாயத்திலுள்ள மக்கள் ஏதாவது ஒரு வகையில் மனநோய்க்குச் சம்பந்தப்பட்டவர்களாகவே உள்ளனர். அதனை வெளிக்கொணர்ந்து தீர்வு காண்பதே முத்ரா நாடகக் குழுவின் நோக்கமாக உள்ளது.

சென்னைக் கலைக்குழு

தமிழ்நாடு முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கத்தின் (தமுஎச) ஒரு பிரிவாக சென்னையில் இக்குழு செயல்பட்டு வருகிறது. இக்கலைக் குழுவின் நடிகர், நாடகாசிரியர் இயக்குநராகப் பிரளயன் செயல்பட்டு வருகிறார். இக்குழு 1991-ல் மட்டும் ஐந்து நாடகங்களை நிகழ்த்தியுள்ளது. 'ஏகலைவனின் பெருவிரல்', 'மாநகரம்', 'உரம்', 'ஜேம்ஸ்பாண்ட்', 'கண்ணகி' என்பன அந்த ஐந்து நாடகங்களாகும். ஏகலைவனின் கதை மகாபாரதத்தில் ஒரு பகுதியாகும்.

இதனை இக்கலைக்குழு ஒரு நாடகமாக நிகழ்த்தியது. மனிதன் பரிணாம வளர்ச்சியில்லாமல் இருந்த ஆதிகாலத்தில் அவனுடைய கைவிரல்கள் அனைத்தும் ஒன்றாகச் சேர்ந்திருந்தன. அவன் கையிலுள்ள பெருவிரல், என்று தனியாகப் பிரிந்து செயல்படத் தொடங்கியதோ, அன்றிலிருந்து அவன் பல அதிசயங்களைப் படைத்தான். அப்படிப்பட்ட பெருவிரல் - ஏகலைவனின் பெருவிரல் துரோணரால் துண்டிக்கப்பட்டது வஞ்சகமே என்ற கருத்தை நாடகம் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது.

'மாநகரம்' என்ற நாடகத்தில் சென்னை வாழ்க்கையின் சீர்கேடுகளைக் கோர்வையாக்கி நிகழ்ச்சிகளாக மாற்றப்பட்டிருந்தது. நகர வாழ்க்கையில் போதிய வசதியில்லாமல் அவதிப்படும் ஏழை மக்களின் அவல நிலைகளை நாடகம் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. அடுத்தது, ஒரு ஏழை விவசாயிக்கு விவசாயத் தொழிலில் ஏற்படும் பிரச்சினைகள், அவனுக்கு உதவுகிறோம் என்று முன்வரும் அரசாங்கத்தால் ஏற்படும் தொல்லைகள் போன்றன 'உரம்' என்னும் நாடகத்தின் கருத்தாக அமைந்திருந்தது. அயல்நாடுகளிலிருந்து வாங்கப்படும் கடன்களை ஈடுகட்டும் வகையில் அரசின் ஒவ்வொரு துறையைப் பலியாக்கி வரும் இன்றைய இந்தியாவின் நிலையை 'ஜேம்ஸ்பாண்ட்' என்ற நாடகத்தின் நிகழ்ச்சிகள் எடுத்துக்காட்டின.

'கண்ணகி' என்ற நாடகம் சென்ற வருடம் ஒரு காவல் நிலையத்தில், காவல் அதிகாரிகளாலேயே கற்பழிக்கப்பட்ட ஒரு அபலைப் பெண்ணின் வாழ்க்கையையும், அதற்குப்பின் அவள் ஒரு புரட்சிப்பெண்ணாக மாறிய எழுச்சியையும் இந்த நாடகம் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. இவ்வாறு நவீன அரசியலில் நவீன மனிதனுக்கு ஏற்படும் கொடுமைகள், சீர்கேடுகள், அவனின் அன்றாடப் பிரச்சினைகள் ஆகியவை மேலே கூறப்பட்ட இக்கலைக்குழு நாடகங்களின் கருத்துக்களாக அமைந்துள்ளன. மேலும் சென்னைக் கலைக்குழு ஒரு இடதுசாரி இயக்கம் சார்ந்த அமைப்பு ஆதலால் அதன் நாடகங்களிலும் இயக்கம் சார்ந்த கருத்துகளே உள்ளடக்கமாக இருக்கின்றன.

பல்கலை அரங்கம்

பல்கலை அரங்கம் என்ற ஓர் அரங்க அமைப்பு சென்னையில்இயங்கி வருகின்றது. இளைய பத்மநாபன் என்பவர் நாடக ஆசிரியராகவும், அ. மங்கை நாடக இயக்குனராகவும் இந்த அமைப்பின் மூலம் செயல்பட்டு வருகின்றனர். இந்த அமைப்பு 'தீனிப்போர்' என்ற நாடகத்தை 02.12.93 அன்று சென்னை எத்திராஜ் மகளிர் கல்லூரியில் முதன்முறையாக அரங்கேற்றியது.

காட்டில் வாழும் குள்ளநரி ஒன்று, காட்டில் உள்ள விலங்குகளையே வேட்டையாடிச் சலிப்புற்று, நாட்டில் உள்ள விலங்குகளைப் பதம் பார்ப்ப தற்காக நாட்டு எல்லைக்கு வருகிறது. அத்தருணத்தில் நாட்டிலே வாழ்ந்து சலிப்புற்று, காட்டில் உள்ள விலங்குகளை வேட்டையாட நாட்டு நாய் ஒன்று காட்டு - எல்லைக்கு வருகிறது. அந்த எல்லையில் முயல் கூட்டங்கள் மேய்வதைக் கண்ட நரியும் நாயும் அவற்றின் மீது பாய, ஒன்றோடு ஒன்று மோதி சண்டையிட்டுக் கொள்கின்றன. இதன் விளைவு காட்டு விலங்குகளுக்கும் நாட்டு விலங்குகளுக்கும் பெருத்த போர் நிகழ்கிறது. போரின் முடிவில் இவ்விருவகை விலங்குகளும் சைவம், அசைவம் என்று உணவு அடிப்படையில் இரண்டாகப் பிரிகின்றன. இது தீனிப்போர் என்னும் நாடகத்தின் கதை. இதில் காட்டு விலங்குகளும் நாட்டு விலங்குகளும் சமுதாயத்தின் குறியீடுகள். நம்முடைய சமுதாயத்தில் உள்ள சாதிமதப் போராட்டங்களுக்கு இந்நாடகம் குறியீடாக அமைகிறது.

தன்னானே கலைக்குழு

பாண்டிச்சேரியில் நவீன நாடக முயற்சியில் ஈடுபட்டுவரும் இயக்கங்களில் தன்னானே கலைக்குழுவும் ஒன்று. கே. ஏ. குணசேகரன் இதன் இயக்குநராகச் செயல்பட்டு வருகிறார். சுபமங்களா நாடக விழாவில் 'சத்திய சோதனை' என்னும் நாடகத்தை இக்குழு முதல் நாடகமாக நிகழ்த்தியது. அரிச்சந்திரன் கதையை மகாத்மா காந்தியிலிருந்து பலர் படித்திருக்கின்றனர். பலர் இக்கதையை நாடகமாகவும் மாற்றியிருக்கின்றனர். பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் இந்நாடகத்தின் வாசகர்களாகவும் பார்வையாளர்களாகவும்

இருந்துள்ளனர். அவர்கள் அனைவரும் அரிச்சந்திரன் கதையில் அரிச் சந்திரனை மட்டுமே பார்க்கின்றனர். ஆனால் இந்த நாடகத்தின் இயக்குநர் ''அரிச்சந்திரன் கதையை நான் மறுவாசிப்பு செய்யும்போது, அதில் நான் சந்திரமதியை மட்டுமே பார்க்கிறேன்'' என்று கூறுகிறார் (07.07.92).

எனவே, இந்த நாடகத்தில் அரிச்சந்திரன் கதை மறுபார்வையில் பார்க்கப்படுகிறது. அரிச்சந்திரன் கதையில் சந்திரமதிக்கு இழைக்கப்பட்ட கொடுமைகள், இக்கால முற்போக்கு எண்ணம் கொண்ட ஒரு பெண்ணின் செயல்பாடுகளுக்கு ஒப்பிடப்பட்டு நாடகத்தில் காட்டப்பட்டது. இந்த இருபெண்களின் முரண் நிலையிலேயே நாடகம் நகர்ந்து செல்கிறது. இந்த ஒரு நாடகத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது முற்போக்குச் சிந்தனைகளை மக்களுக்கு வழங்குவதில் தன்னானே கலைக்குழு ஈடுபாடு கொண்டுள்ளது என்பதை அறியமுடிகின்றது.

ஆடுகளம் நாடகக்குழு

சென்னையில் சே. இராமானுஜம் தலைமையில் ஓர் அரங்க அமைப்பு செயல்பட்டு வருகின்றது. இது சென்ற வருடம் சென்னை மகளிர் கிறித்தவக் கல்லூரியில் 'காட்டு நகரம்' என்ற நாடகத்தை அரங்கேற்றியது. இது ஒரு ஜெர்மனி நாடக மொழிபெயர்ப்பாகும். இந்நாடகத்தின் கதை ஒரு நகரத்தில் வாழும் இரண்டு மனிதர்களைப் பற்றிய கதையாகும். இன்று நடக்கும் பெரும் துயரங்கள் அனைத்தும் மனிதனின் விளையாட்டில்தான் தொடங்குகிறது. ஒரு பெண்ணைத் தன்வயப்படுத்துவதற்காக, உற்பத்திப் பொருளைத் தனதாக்கிக் கொள்வதற்காக, ஒன்றைச் சுரண்டுவதற்காக, மனிதன் தன் வாழ்க்கையில் விளையாடுகின்றான். முடிவு துயரம் என்பது இந்நாடகத்தின் உள்ளடக்கம்.

'நாங்கள் நியாயவாதிகள்' என்ற நாடகம் தற்போது சென்னை நாரத கான சபாவில் இந்த அமைப்பின் மூலம் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. தங்களது உரிமைகளுக்காகப் போராடும் கறுப்பின மக்களின் போராட்டத்தைப் பற்றிய நாடகம் இது. ஆளும் வர்க்கத்தினரின் அட்டகாசங்களை எதிர்த்து கறுப்பின மக்கள் போராடுகின்றனர். முடிவு ஆளும் வர்க்கம் இவர்களது உண்மையான

போராட்டத்தை அவமானப்படுத்துகிறது. இருந்தாலும் கறுப்பின போராளிகள் நியாயவாதிகள் என்பது இந்நாடகத்தின் கருத்தாக அமைந்திருந்தது. ஆடுகளத்தின் இந்த இரண்டு நாடகங்களில் முதல் நாடகம் தனிமனிதனின் வாழ்க்கைப் போராட்டத்தையும் இரண்டாவது நாடகம் ஒரு சமுதாயத்தின் போராட்டத்தையும் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருக்கின்றன. எனவே ஆடுகளம் நாடகக்குழு தனிமனித சமுதாயப் போராட்டங்களில் உள்ள உன்னதத் தன்மையை எடுத்துக்காட்டும் நாடகங்களையே தயாரித்து வருகின்றது.

அரூபம் நாடகக்குழு

சென்னையில் 'அரூபம்' என்ற நாடகக் குழு நிஜந்தன் தலைமையில் இயங்கி வருகிறது. அவர் இக்குழுவின் நாடகாசிரியராகவும் இயக்குநராகவும் செயல்பட்டு வருகிறார். அரூபம் நாடகக்குழு இதுவரையில் மூன்று நாடகங்களை நிகழ்த்தியுள்ளது. 'மரணத்திற்கும் வாழ்தலுக்கும் இடையே ஐந்து நாடகங்கள்' என்ற நாடகத்தின் மூலம் இக்குழு நவீன நாடக உலகில் தன்னை அறிமுகம் செய்துகொண்டது. பின்னர் இரண்டாவது முயற்சியாகச் சென்னை மியூசியம் தியேட்டரில் 'ஒரு நடுக்கமான மீட்சிக்கு' என்ற நாடகத்தை அரங்கேற்றியது. இதில் ஒரு நாடக மேடையை மூன்று ஒளிவட்டங்களாக்கி மூன்று ஒளிவட்டங்களிலும் மூன்று நிகழ்வுகளை நிகழ்த்தியது. முதல் ஒளிவட்டத்தில் ஒரு போராளியை நான்கு அதிகாரிகள் விசாரணை செய்வதின் மூலம் இறுதியில் அந்த நான்கு அதிகாரிகளும் போராளியின் பக்கம் சேர்வது. இரண்டாவது ஒளிவட்டத்தில் தான் வெற்றி பெறுவோம் என்று பொய்யான எண்ணத்துடன் ஆட்டத்தின் இறுதிவரை விளையாடிய விளையாட்டு வீரர், தோல்வி கண்டதும் சோர்வடைவது, மூன்றாவது ஒளிவட்டத்தில் இந்த இரண்டு ஒளிவட்டத்தில் நிகழும் நிகழ்வுகளை ஒரு ஆண் சொல்ல ஒரு பெண் தட்டச்சு செய்வது. இதில் தட்டச்சு செய்யும் அந்தப் பெண்ணின் விமர்சனத்தை ஏற்காமல் சொல்லிக்கொண்டிருப்பவர் ஆதிக்கம் செலுத்துவது அவளின் பொய்யான வாழ்தலை நாடகம் அடையாளம் காட்டியது.

'சாட்சியின்மையைத் தோண்டியெடுத்தல்' என்ற நாடகம் இக்குழுவின்

மூன்றாவது முயற்சியாகும். தங்களுடைய பிணங்களை அடையாளம் கண்டு எடுத்துப் போக வந்திருக்கும் நான்குபேர்களின் அபத்தங்களை இந்நாடகம் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. தன்னைக் கொடுமைப்படுத்திய மகனை அடையாளம் காட்ட வந்திருக்கும் ஒரு தாய், தன்னை வெறுத்த கணவனை அடையாளம் காட்ட வந்திருக்கும் ஒரு பெண், தனக்கு எதிரியான தந்தையை அடையாளம் காட்ட வந்திருக்கும் மகன், தனக்குப் பிடிக்காத மனைவியைத் தேடிவந்துள்ள கணவன் என்ற இந்நான்கு பேர்களின் பொய்மைகளை வெளிக்கொணர்வதின் மூலம் இந்நாடகம் சமுதாயத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்டியது. இவ்வாறு அரூபம் நாடகங்களின் கருத்துகளைப் பார்க்கும் போது, மக்களின் பொய்மைகளை அம்மக்களுக்கே எடுத்துக்காட்ட வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடன் இந்நாடகக்குழு செயல்பட்டு வருகின்றது என்பதை அறியமுடிகின்றது.

எம்.ஆர்.ஐ. நாடகக் குழு

இந்த நாடகக் குழுவின் இயக்குநராக சிபு. எஸ். கொட்டாரம் என்பவர் செயல்பட்டு வருகிறார். இக்குழுவின் மூலம் 'சதிபர்வம்' என்ற நாடகம் மதுரையில் நடந்த நிஜ நாடகக் கலைவிழாவிலும் சென்னையில் நடந்த சுபமங்களா நாடகவிழாவிலும் நிகழ்த்தப்பட்டது. 'மகாபாரதம்' என்பது சகுனி, கிருஷ்ணன் இருவரின் சதிச் செயல்களின் வெளிப்பாடே என்ற உள்ளடக்கத்தை நாடகம் கொண்டிருந்தது. சகுனியின் சதிச் செயல்களுக்குக் கௌரவரும் கிருஷ்ணனின் சதிச் செயல்களுக்குப் பாண்டவர்களும் உடன்பட்டதின் விளைவால் மகாபாரதப் போர் உருவாகி, அதனால் ஒரு பிரளயமே ஏற்பட்டது. இச்சதிச் செயல்கள் மகாபாரதக் கதையில் மட்டுமல்லாது நம்முடைய சமுதாயத்திலும் இருந்துவருகின்றன என்ற கருத்தை நாடகம் வலியுறுத்தியது. இவ்வாறு பழைய இதிகாசக் கதைகளை இன்றைய சமுதாயத்தோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது அது இன்றைய சமுதாய மக்களுக்கு அறிவூட்டுவதாகவே அமைகின்றது. எனவே இந்நாடகக்குழு பழைய இதிகாசக் கதைகளை வைத்து இன்றைய சமுதாயத்தை நோக்குகிறது.

கதைகளின் வகைகள்

இக்கட்டுரையில் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்ட நாடகக் குழுக்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு குறிக்கோளுடன் நாடகத்தை நிகழ்த்தி வருகின்றன. அந்தக் குழுக்களின் நாடகங்களைத் தொகுத்துப் பார்க்கும்போது, அவற்றின் உள்ளடக்கக் கருத்துக்களைப் பின்வருமாறு ஆறு வகையாகப் பிரித்துக்காண முடிகிறது.

1. மனித வாழ்க்கையிலுள்ள அபத்தங்களை வெளிக்கொணர்தல்
2. முழுவதும் சமகாலப் பிரச்சனைகளையே அலசி ஆராய்தல்
3. தற்கால அரசியல் - சமுதாயச் சீர்கேடுகளை எடுத்துக் காட்டுதல்.
4. தனிமனித - சமுதாயப் போராட்டங்களின் உரிமையைப் பற்றிப் பேசுதல்.
5. மனநோயாளிகளின் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு காணுதல்
6. பழைய புராண - இதிகாச - வரலாற்றுக் கதைகளைச் சமகாலப் பிரச்சினைகளோடு ஒப்பிடுதல்

முடிவுரை

இதுகாறும் தமிழ்நாட்டில் செயல்பட்டுவரும் ஒன்பது நவீன நாடகக் குழுக் களின் இருபது நாடகங்களின் கதைகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறு ஆராய்ந்ததில் தனிமனிதனையும் அவன் சார்ந்துள்ள சமுதாயத்தையும் அடையாளம் காட்டுவதோடு , அவனுடைய அன்றாடப் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு காண்பதாக நவீன நாடகக் கதைகள் அமைந்துள்ளன. இந்த இருபது நாடகங்களில் பெரும்பாலான நாடகங்கள் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களாகவே உள்ளன. இது தமிழ் நவீன நாடக முயற்சியாளர்களிடம் உள்ள மிகப்பெரிய குறைபாடாகும். நாடகத்தைத் தயாரிப்பதிலும் இயக்குவதிலும் திறமை வாய்ந்த நாடக முயற்சியாளர்களிடம் அசல் தமிழ்நாடகம் எழுதும் தகுதி இருந்தும் அவர்கள் தயங்குவது வியப்பாகவே உள்ளது.



13. தமிழ் நாடகத்தின் இன்றைய நிலை★

சுந்தர ராமசாமி

மதிப்பிற்குரிய துணைவேந்தர் அவர்களே, பேராசிரியர்களே, நண்பர்களே,

இந்தக் கோடைகால நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையின் துவக்க விழாவில் ஒரு சில வார்த்தைகள் கூற வேண்டும் எனக் கேட்டுக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறேன். இச்சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு தமிழ் நாடகத்தின் இன்றைய நிலை பற்றி நாம் சிறிது சிந்தித்துப் பார்க்கலாம்.

தமிழில் வசன நாடகங்கள் தோன்ற ஆரம்பித்து ஏறத்தாழ நூறு ஆண்டுகள் ஆகப்போகின்றன. இந்தக் காலப்பகுதியில் தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் எண்ணற்ற நாடகங்கள் மேடையேறி இருக்கின்றன. இந்த நாடகங்களில் பெரும்பாலானவை அச்சேற்றப்படவில்லை. சிறந்த நாடகங்கள் இவை. எலும்பு உருவங்கள் போல் இவை நூல் நிலையங்களில் காட்சி அளிக்கின்றன. தமிழ் நாடகத்தின் சரித்திரத்தை எழுத முற்படுகிறவர்களுக்கு இந்த நாடகங்களின் தலைப்புகளும் அவற்றை எழுதிய ஆசிரியர்களின் பெயர்களும் உபயோகப்படக்கூடும். ஆனால் இந்த நூல்கள் எவற்றிற்கும் இலக்கிய அந்தஸ்து இல்லை. இங்கு அச்சேறிய நாடகங்களின் பரிதாபகரமான நிலை இது. நூறு வருடங்களுக்குள் ஏற்பட்டுவிட்ட அழிவு இது.

இங்கிருந்து உலக நாடக அரங்கிற்குச்சென்றால் வித்தியாசமான, முற்றிலும் மாறான சில உண்மைகள் நமக்குக் காணக் கிடைக்கின்றன. உலக அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ள மேலான நாடகங்கள் உயிர்த் துடிப்போடு இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. அரங்கேற சந்தர்ப்பமில்லாத சூழ்நிலைக்குப் பலியாகிவிடாமல், மேடைக்கு அப்பாலும் தங்கள் ஜீவத் துடிப்பை இளமையாக

★ தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தின் கோடைக்கால நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையின் துவக்க விழாவில் 22. 5. '85 இல் படிக்கப்பட்ட கட்டுரை. 'யாத்ரா' இதழ் 53-ல் வெளியானது (1985).

வைத்துக்கொண்டு நம்மை வந்து அடைகின்றன. கிரேக்க நாடக ஆசிரியர்களும் ஷேக்ஸ்பியரும், இப்சனும் இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். மொழி, காலம், கலாச்சாரம் இவற்றைத் தாண்டி நம்மை வந்தடைந்திருக்கிறார்கள். கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முன்னால் தோன்றிய நாடகங்களின் ஒரு மயிர் கூட இன்றும் நரைக்கவில்லை. இந்த இருபது நூற்றாண்டுகளில் எந்த நாடக ஆசிரியராலும் அவை நிறுவியுள்ள தரத்தை முறியடிக்கவும் முடியவில்லை.

இன்றைய நவீன நாடக ஆசிரியர்களுக்கும் அவை பிரமிப்பைத் தருகின்றன. சவால் விட்டுக் கொண்டு நிற்கின்றன. இதிலிருந்து ஒரு உண்மை தெரிகிறது. மேடையில் உயிர்த் துடிப்போடு வாழ்வது மட்டும் அல்ல; மேடைக்கு அப்பால் இலக்கியமாகவும் வாழ்ந்து அனுபவ பாதிப்பை அளிக்கும் பேராற்றலையும் மேலான நாடகங்கள் கொண்டிருக்கின்றன. இங்கோ ஒரு நாடகம் கூட இலக்கியமாக வெற்றி பெறவில்லை. மேடையை இழந்ததும் அவற்றின் பிராணன்கள் பிரிந்து போன நிலை மேடையிலும் நாடகத்துக்குரிய தனித் தன்மையோடும் உயிர்ப்போடும் அவை வாழவில்லை என்பதையே காட்டுகின்றன. ஆக நவீன நாடகத்தின் சரித்திரம் என்று சொல்ல நமக்கு ஒன்றும் இல்லை. சே. ராமானுஜம், ந. முத்துசாமி, இந்திரா பார்த்தசாரதி, வெங்கட் சாமிநாதன் (நாடகம் பற்றிய கட்டுரைகள்), தருமூ சீவராம் (நக்ஷத்திரவாசி என்ற நாடகம்) மு.ராமசாமி, ஞாநி போன்றவர்கள் நாடக அரங்கில் தோன்ற ஆரம்பித்த காலம் வரையிலேனும்.

நாடகம் என்பது ஒரு தனியான அனுபவம். தனிப்பெரும் அனுபவம். மனத்தின் சுத்தீகர்ண சாலைக்கு அது நம்மை இட்டுச் செல்கிறது. காலம், இடம், நாகரீகம் இவற்றைத் தாண்டி, மனிதத்துவத்தின் அடிப்படைகளில் நம்மைக் கரையச் செய்து, பிரபஞ்ச உணர்வுக்கு நம்மை இட்டுச் செல்கிறது. இந்த அனுபவத்திற்கு நாம் இன்று வரையிலும் ஆளாகி இருக்கிறோமா? மிகச் சிறந்த நாடகங்கள் தமிழனுக்குப் பார்க்கக் கிடைத்திருக்கிறதா? பதிவு செய்யப்பட்டு

நம் முன் இருக்கும் சரித்திரத்தில், எப்போதேனும் ஒருமுறை, நமது மண்ணில் நமது மொழியில் ஒரு மேலான நாடகத்தைப் பார்க்கும் வாய்ப்பை நாம் பெற்றிருக்கிறோமா? விருப்பு வெறுப்பின்றி இந்தக் கேள்விக்கு நாம் பதில் தேடவேண்டும்.

மேலான நாடகம் என்று நாம் எதைக் கூறுகிறோம். ஜெர்மன் கவியான கெதே எழுதிய பௌஸ்ட் ஒரு நாடகம் என்றால், கிரேக்க நாடக ஆசிரியரான சோஃபோகிளிஸ் எழுதிய ஈடிபஸ் அரசன், ஒரு நாடகம் என்றால், ஷேக்ஸ்பியரின் மாக்பெத், ஒத்தெல்லோ, லியர் அரசன், ஹாம்லெட் இவையெல்லாம் நாடகங்கள் என்றால், இப்சன் எழுதியவை நாடகங்கள் என்றால் அந்தத் தரத்தைச் சார்ந்த ஒரு நாடகத்தை நாம் நம்முடைய மண்ணில் நம்முடைய மொழியில் பார்க்கும் வாய்ப்பை இன்றுவரையிலும் நாம் பெற்றதில்லை. இங்கு நாடகத்தில் ஈடுபாடு கொண்ட உலக நாடக இலக்கியங்களை எட்டிப் பார்த்திருக்கிறார்கள். அவர்களும் அந்த நாடகங்ளைக் காட்சிப் பரிமாணமாகக் கண்டதில்லை. ஒரு சிறு பகுதி மேலான நாடகத்தைப் படித்திருக்கிறது. ஆனால் பார்த்ததில்லை. ஒரு பெரும் பகுதி மேலான நாடகத்தைப் படித்ததும் இல்லை பார்த்ததும் இல்லை. இந்த இரு பகுதியினருக்கும் பொதுவான குணம் மேலான நாடகத்தைப் பார்க்க அவர்கள் எப்போதும் சந்தர்ப்பம் பெற்றதில்லை என்பதுதான். இந் நிலையை நினைத்து நாம் வெட்கப்பட வேண்டியதில்லை. தாழ்வு மனப்பான்மை கொள்ள வேண்டியது இல்லை. உயர்ந்த நாடகங்களைப் பார்க்காமல் இருப்பது அல்ல, பார்க்காமல் இருந்து கொண்டிருக்கிறோம் என்பது தெரியாமல் இருக்கும் நிலைதான் வெட்கப்பட வேண்டிய நிலை. உலகத் தரத்திற்கு ஈடான நாடகத்தைப் படைக்கவும் மேடையேற்றவும் ஆயத்தம் கொள்ளாமல், சென்ற காலத்தில் தமிழ் நாடக மேடைகளில் விவஸ்தை கெட்டு நடந்த ஆட்டங்களை நம் சாதனைகள் என இன்றும் வர்ணித்துக்கொண்டிருப்பது வெட்கக்கேடான நிலை. என்று கனவுகள் இன்றி,

தற்பெருமைகள் இன்றி, போலிப் பெருமிதங்கள் இன்றி யதார்த்தத்தின் வறுமையையும் அவற்றின் வெறுமைகளையும் கண்கூடாகப் பார்க்கிறேமா, என்று உலக அரங்கின் சாதனைகளைக் கூச்சமின்றி ஏற்றுக் கொள்கிறோமோ, அந்த நிமிடத்தில் நமது நிலையைக் குறித்து மிகப்பெரும் வேதனைக்கு ஆளாவோம். அந்த வேதனைகள்தான் பெரும் படைப்பின் தோற்றுவாயாக இருக்கும்.

காசநோய் அவ்வளவு மோசமான நோய் அல்ல. மோசமான இருமலும் கோழை துப்பலும் அச்சத்தையும் அருவருப்பையும் ஏற்படுத்தக்கூடியவை யாக இருக்கும், ஆனால் நோயாளி தன் நோயை உணர வேண்டும். உணர்ந்தால், அவனை ஆரோக்கியமான வாழ்வுக்கு அழைத்துச் செல்ல நவீன மருத்துவம் காத்துக்கொண்டிருக்கிறது. தன்னைப் பயில்வான் என அவன் நினைத்துக் கொண்டு மொட்டை மாடியில் தனியாக நின்று தொடைகளைத் தட்டிக் கொண்டிருந்தால், இருமிகோழை துப்பிச் செத்துப் போவான். நோயின் விதிகள் ஈவிரக்கமற்றவை. தனி மனிதனுக்கும் சரி கலாச்சாரத்துக்கும் சரி இது பொருந்தும். தனது நோய்களைக் காண மறுத்து, தனக்குத்தானே பொன்னாடை போர்த்திக் கொள்ளும் கலாச்சாரத் தலைமை நம்முடையது.

இவ்வாறு கூறிக்கொண்டு போவது ஒரு கலாச்சாரத்தின் வெற்றிகளை முற்றாக மறுப்பது அல்ல. நாம் கவிதையில் பெரிய சிகரங்களை அடைந்து இருக்கிறோம். உலகக் கவிதை வளத்தில் திளைத்துள்ள அறிஞர்கள் இவ் வுண்மையை வற்புறுத்திக் கூறியிருக்கிறார்கள். நவீன இலக்கியத்தில் சிறுகதைத் துறையில் நாம் அடைந்துள்ள வெற்றிகள் உலகச் சிறுகதையின் தரத்தோடு சாதகமாக ஒப்பிடத் தகுந்தவை என்று நவீன இலக்கிய விமர்சகர்கள் கூறியிருக்கிறார்கள். நாவல்களிலும் பொருட்படுத்திப் பரிசீலிக்கத் தகுந்த சாதனைகளை நாம் நிகழ்த்தியிருக்கிறோம். இந்திய நாவல் இலக்கியத்தோடு ஒப்பிடத் தகுந்த சாதனைகளையேனும் நாம் செய்திருக்கிறோம். ஆனால்

நாடகத் துறையில் நம்முடைய வறுமை பயங்கரமானது. நவீன நாடகத்துக்குரிய பிரக்ஞையைத் தங்கள் படைப்புக்கள் மூலமோ வெளிப்படுத்தியுள்ள விரல் விட்டு எண்ணத்தகுந்த ஒரு சிலர் நம்மிடையே இன்று தோன்றியிருக்கிறார்கள். இதுதான் நம்முடைய நிலை.

மிக மேலான நாடகம் நம் மொழியில் தோன்றவில்லை. ஏன்? மொழி சார்ந்த கலைப்படைப்புக்களில் மிகக் கடினமானது நாடகம். ஆக்கத்திலும் சரி, மேடையேற்றத்திலும் சரி கடுமையான பிரச்சினைகளை உருவாக்கக்கூடியது. நமக்கு நல்ல நாடகம் இல்லை என்பது மட்டும் அல்ல. மோசமான நாடகத்தின் மரபும் இருக்கிறது. நாடகம் என்ற பெயரில் நாடகம் அல்லாத ஒன்றைக்காட்டி 'இது தான் நாடகம்' எனப் பார்வையாளர்களைத் தவறாக நினைக்கச் செய்து விட்ட ஒரு மரபு இது. பார்வையாளர்களுக்குச் சங்கீதத்தைத் தந்து ஆமோதிப்புப் பெற்று, நடனங்களைக் காட்டி மனம் மகிழச் செய்து விட்ட ஒரு மரபு இது. மேடையில் ஜால வித்தைகளை நிகழ்த்தி அவர்களை ஆச்சரியத்தில் ஆழ்த்தி, இந்த அனுபவங்களின் கூட்டுத் தொகையை நாடகத்தின் வெற்றி என்று அபத்தமாக நம்பினவர்கள் இங்கு ஒரு மோசமான மரபை உருவாக்கி வைத்திருக்கிறார்கள். இசையின் அனுபவம் இசைக்குரிய வெற்றி. அது எப்படி நாடக அனுபவம் ஆகும்? நடனம் ஒரு தனியான கலைத்துறை. அதற்குரிய உன்னதங்களை அதுகொண்டிருக்கிறது. அதற்குரிய ஆமோதிப்பைப் பெறுவது நாடகத்தின் வெற்றி ஆகுமா? அதிசயங்கள், செப்படி வித்தைகள், மந்திரவாதிகளின் தொழில். சர்க்கஸ் மலபாரைச் சேர்ந்தது. இதன் கூட்டுத் தொகை எப்படி நாடகமாகும்? இந்த மரபை உடைக்க வேண்டியிருக்கிறது. இது ஒரு பெரிய பாராங்கல் மூளையை அழுத்திக் கொண்டிருக்கும் பாராங்கல்.

மற்றொன்று காதல் சகல கலைத்துறைகளிலும் இட்டு நிரப்பி நிச்சய வெற்றிகள் கொள்ள எடுத்த எடுப்பில் நாம் பற்றிக் கொள்ளும் அந்த மகத்தான காதல், பழைய நாடகத்தின் மையம் எதைச் சார்ந்து சுழல்கிறது? காதலைச்

சார்ந்து. இடைக்காலத்து நாடகம் எந்த மையத்தில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கிறது. காதல் என்ற மையத்தில். வாழ்க்கையின் தளத்தில் எது முற்றாக இல்லையோ அது கலையின் தளத்தில் நீக்கமற நிறைந்து கிடக்கிறது. இல்லாத ஒன்றிலிருந்து கிளுகிளுப்பை உருவாக்கலாம். கனவுகளை உருவாக்கலாம். ஆழமான, மேலான கலையை உருவாக்க முடியாது.

காதலை வாழ்வின் தர்மமாக ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிற மேல்நாட்டில் கூட காதலைமையத்தில் வைத்துச் சிறந்த நாடகங்கள் உருவாக்கப்படவில்லை என்பதை நாம் உணர வேண்டும். அந்தச் சிறந்த நாடகங்களில் காதல் பற்றியும் பேசப்படுகிறது. ஆனால் மையத்தில் காதலை வைத்து ஒரு சிறந்த நாடகம் எழுப்பப்பட்டுள்ளதா என்பது சந்தேகமாகவே உள்ளது. மனித மனத்தை ஆட்டிக் குலைத்து, அவன் மனத்தில் மகத்தான உணர்ச்சிகளைப் பொங்க வைத்து, அவை இயற்கையாக நாடகத்தைப் பார்க்கும் அனுபவத்திலேயே வடிந்துபோய், கசல பேதங்களும் ஒழிந்து போகும் நிர்மூலத்தின் பேரானந்தத்தில் பார்வையாளனைத் தூக்கிக் கொண்டு செல்லும் அளவுக்குக் காதல் வலுவும் ஆழமுமான உணர்வு அல்லவோ என்று நாடகாசிரியர்கள் சந்தேகப்பட்டதுபோல் இருக்கின்றன மேலான நாடகங்களின் கருப்பொருட்கள். சமீபகாலமாகத் தமிழ் சினிமாவின் வெற்றிகளைப் பிச்சை எடுக்கும் நாடகங்களைத் தான் நமது நாடக ஆசிரியர்கள் உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். நமது கலாச்சாரத் தலைநகரமான சென்னையில், பண்பாட்டுச் சிகரமாகக் கருதப்படும் சபாக்களில் நமது கலாச்சாரத் தூண்களால் ஆமோதிக்கப்பட்டு அரவணைக்கப் படும் நாடகம் என்ற சம்!'வங்களின் சம்பாஷணை உருவங்கள் தமிழ் சினிமாவுக்குரிய ஆபாசங்களை மேடையில் காட்டும் ஈனப் புத்தி கொண்டவை. பாலுணர்ச்சி சார்ந்த இரு பொருள் வசனங்களை எழுதும் மகான்கள் நமது கலாச்சார தலைமைக்கு மகத்தான நாடகக் கலைஞர்கள். பழைய சஞ்சிகைகளிலிருந்து ஜோக்குகளைத் திருடி வினாடிக்கு இரண்டு என்று வீசிக்

கொண்டிருப்பவர்கள் காமெடி என்ற நாடகத்தின் மகத்தான பிரிவைச் சேர்ந்தவர்கள். நாடகத்தின் கடைசிக் காட்சியில் கதாநாயகிக்கு வெள்ளை வாயல் புடவை அணிவிப்பவர்கள் துன்பவியல் நாடகம் என்ற மகத்தான பிரிவைச் சேர்ந்தவர்கள். இவ்வாறு எளிய ஆபாசங்களை மேடையேற்றிக் காட்டுகிறவர்கள் தங்களுக்குக் கிடைக்கும் முதல் சந்தர்ப்பத்தில் பெரிய ஆபாசமான சினிமாவை நோக்கிக் குதிப்பது, சினிமாவைச் சென்றடைய நாடக மேடையை ஒரு மிதிபடியாக இவர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்பதற்கு நிரூபணம் ஆகும். உயர்வான நாடகம் தோன்ற இதைப் போன்ற முட்டுக் கட்டைகள் பல உள்ளன.

நாடகம் ஒரு தனியான அமைப்பைக் கொண்டிருக்கிறது. இந்த அமைப்பின் சூட்சுமங்களை உலக அரங்கிலிருந்து தெரிந்து கொள்ள வேண்டிய நிலையிலேயே நாம் இருக்கிறோம். வடமொழி நாடகங்கள் பற்றி உயர்வாகப் பேசப்பட்டு இருப்பினும் அவை இந்திய மண்ணைச் சார்ந்து விகசித்திருக்கும் சாதகமான தன்மையைக் கொண்டிருப்பினும், மொழிபெயர்ப்புக்களில் அவற்றைப் படிக்கும்போது கவிதைக்குரிய அனுபவத்தை அவை தருகின்றனவே தவிர நாடகத்துக்குரிய தனியான அனுபவத்தை அவை தருவதாகத் தோன்றவில்லை. ஆக ஆக்கத்தின் நுணுக்கங்களை, அமைப்பை, பிரக்ஞைகளை, உலக அரங்கிலிருந்து கற்றுக் கொள்ள வேண்டியவர்களாகவே இன்றும் இருக்கிறோம். இதற்கு மேல் சென்று அவர்கள் எடுத்தாண்டுள்ள கருப்பொருளால் பாதிப்புப் பெறுவது உயர்ந்த நாடகங்களை இங்கு உருவாக்க வழிகோலாது. அவர்களுடைய வாழ்க்கையைச் சார்ந்து அவர்களுடைய நாடகங்களின் உள்ளடக்கங்கள் அமைந்திருப்பதுபோல் நமது வாழ்வைச் சார்ந்து நமது நாடக உள்ளடக்கங்கள் அமைந்திருக்க வேண்டும். அவர்களுடைய பிரச்னைகள் வேறு, நம்முடைய பிரச்னைகள் வேறு; போர்களும் தத்துவப் பிரச்சினைகளும் அவர்களைப் பிடுங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. வறுமை பிரச்சினையாக இல்லாத

இடத்தில் வயோதிகம் பிரச்சினையாக இருக்கிறது. இங்கு வயோதிகம் சமூக மதிப்புக் கொண்டது. வறுமையோ பிடுங்கித் தின்று கொண்டிருக்கிறது. ஆக மேல்நாட்டு நாடகங்கள் தமிழ் நாடகத்தைக் குட்டி போட்டால் அந்த நாடகத்திற்குக் கருவிழிகள் இரா. தலை மயிரும் செம்பட்டையாக இருக்கும்.

இன்று வரையிலும் தமிழ் வாழ்வு மேடையேறவில்லை. தமிழ் வாழ்வின் யதார்த்தம் மேடையேறவில்லை. அதிதீவிரமான சோதனைகள் ஒரு சில மேடையேறி உள்ளன. நாடகமே அல்லாத கேலிக் கூத்துக்கள் ஒரு பக்கம், அதி தீவிரமான நாடகச் சோதனைகள் மறுபக்கம். இடையே நாம் தத்தளித்துக் கொண்டிருக்கிறோம். தங்கள் வாழ்வைச் சார்ந்த யதார்த்த நாடகத்தை இன்னும் பார்வையாளனுக்கு நாம் அளிக்கவில்லை. யதார்த்தத்தின் மேலான நாடகங்கள் தோன்றி இடைவெளிகள் அடைவதற்கு முன்னரே அதிதீவிர சோதனை முயற்சிகள் தமிழில் தோன்றிவிட்டன. வாழ்வின் முழுமையான கோலத்தை இடையில் கண்டு அனுபவித்தவர்களுக்குத்தான் முழுமையை ஊடுருவிக் கொண்டிருக்கும் கூடார்த்தங்கள் புரியும். உருவங்களைப் பார்த்துப் பழகினால் தான் அருவங்கள் புரியும்.

நமது அடுத்த எட்டு, யதார்த்தம் என்று கூறுவது கூட பல தவறான எண்ணங்களுக்கு இடம் தந்துவிடலாம். யதார்த்தம் என்பதை மேலான நாடகத்தைச் சென்றடைவதற்கான வழியாகவே கூறுகிறேன். நோக்கம் சிறந்த தரத்தைச் சென்றடைவதுதான். யதார்த்தங்களுக்கு விசுவாசமாக இருப்பது அல்ல. சமூகத் தளத்திற்கும் நாடக மேடைகளுக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளை நாம் உணர வேண்டும். சமூகத் தளத்தில் எரியும் பிரச்சினைகள், நாடக மேடையில் குளிர்சாதன பெட்டிக்குள் உறைந்து விடக் கூடும். கொசுத் தொல்லை மிக மோசமானதுதான். 25 லட்சம் மக்கள் வாழும் ஒரு நகரத்தில் ஒரு இரவு கொசுக்கள் உறிஞ்சும் ரத்தத்தின் அளவு மிகப் பெரிய தண்ணீர் தொட்டியை நிரப்பி விடும் என்று கூறலாம். மூன்று வினாடிகளில் உலகத்தை

அழிக்க நாம் ஆயுதம்கண்டு பிடித்திருப்பினும் ஒரு சொட்டு ரத்தத்தை உற்பத்தி செய்வதற்கான வித்தையை நாம் இன்னும் கண்டுபிடிக்கவும் இல்லை. ஆக கொசுத் தொல்லை பெரிய பிரச்சினை தான். ஆனால் இந்தப் பிரச்சினையை மையத்தில் வைத்து ஒரு பெரிய நாடகத்தை உருவாக்க முடியாது. கார்ப்பரேஷனுக்கு அளிக்க வேண்டிய மனுவுக்கும் பெரிய நாடகத்திற்கும் உள்ளடக்க வேற்றுமைகள் உள்ளன என்று கூறுவது ஜன சமூகத்தின் பேரிலுள்ள விரோதத்தினால் அல்ல.

தெய்வத்தின் சகல வல்லமைகளும் தனக்கு வந்து சேர வேண்டும் என்று கனவு காண்கிறான் பௌஸ்ட். அவன் மனத்தில் மகத்தான புயல் ஒன்று உருவாகிறது. அந்தப் புயல் உருவாக்குகிறது நாடகத்தின் மோதலை. தான் திருமணம் செய்து கொண்டது தன் அன்னையை என்று படிப்படியாக உணர்கிறான் ஈடிப்பஸ். அவன் மனதில் தாங்க முடியாத வேதனை உருவாகிறது. தசரதன் மகத்தான சோகத்தில் புலம்புகிறான். அவனால் மகனையும் காட்டுக்கு அனுப்ப முடியவில்லை. மனைவிக்குக் கொடுத்த வாக்குறுதியையும் மீற முடியவில்லை. இதுபோல் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில், இப்சனின் நாடகங்களில் மையங்கள் உருவாக்கும் மோதல்களைப் பற்றி எண்ணிப் பாருங்கள். அவையும் வாழ்வு சார்ந்துதான் நிற்கின்றன. வாழ்க்கையின் அடிப்படையில் வேரைப் பாய்ச்சவில்லை என்றால் காலத்தில் எப்படி மிதக்க முடியும்? கொசுவை மையத்தில் வைத்து நாடகம் எழுதினால் கொசு ஒழியும்போது நாடகமும் ஒழிந்துவிடும்.

தமிழ் வாழ்வு சங்கடங்களும் மோதல்களும் நெருக்கடிகளும் கொண்டவை. நாடகப் பாங்காக மாற்றி மேடையேற்ற நம்மைத் தூண்டும் கருப்பொருள்கள் நாலாபக்கமும் இரைந்து கிடக்கின்றன. அவற்றைக் கண் திறந்து பார்க்க நமக்குத் தெரிய வேண்டும். அந்த அளவுக்கு நமக்கு இந்த வாழ்வு மீது அக்கறை இருக்க வேண்டும். பேருறக்கத்திலிருந்து நம்மை விழிப்படையச் செய்து இருபதாம் நூற்றாண்டின் அந்திம திசையை நோக்கி நிர்ப்பந்தமாக நம்மைத் தள்ளி விடும்

நாடகங்களை நம்மாலும் உருவாக்க முடியும். பல சிறு மொழிகளில், பல சிறு நாடுகளில் கூட எப்படி நாடக மேடை ஒரு நாகரிகத்தின் சின்னமாக, கலாசார மேன்மையின் அடையாளமாக, சிந்தனையின் சிகரமாக, அழகுணர்ச்சியின் ஆற்றலாகத் துலங்குகிறதோ அதுபோல் மேலான நாடகத்தை நாமும் நம் வாழ்வைச் சார்ந்து உருவாக்க முடியும்.

உலக அரங்கை விட்டு விட்டு இந்திய மொழிகளை மட்டும் வைத்துப் பார்த்தாலும் கூட நாடகத் துறையில் நம்முடைய இன்றைய நிலை பரிதாபகரமாகவே இருக்கிறது. இந்தி, வங்காளி, கன்னடம், மலையாளம் ஆகிய மொழிகளில் நாடகத் துறைகளில் நமக்குத் தெரிய வந்திருக்கிற சாதனைகள் கூட இங்குக் காணக் கிடைக்கவில்லை. நமது அண்டை மொழியான மலையாளத்தில் நடைபெறும் முயற்சிகளோ ஆர்வங்களோ இங்கு இல்லை. மலையாளக் கலாச்சாரம் தீவிர நாடகத்தை அதற்குரிய கௌரவத்துடன் ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறது. அங்குப் பள்ளிக்கூடங்கள், கல்லூரிகள், அரசு, பல்கலைக் கழகங்கள்போன்ற நிறுவனங்கள் தீவிர நாடக முயற்சிகளை மதிக்கின்றன, தொடர்புச் சாதனங்களான பத்திரிகைகள், வானொலி, தொலைக்காட்சி முதலியவை தீவிர நாடக ஆசிரியர்களுக்குக் கௌரவம் மிகுந்த இடம் தந்து அவர்களது முயற்சிகளையும் பரப்புகின்றன. சிறிய அளவில் வித்தியாசமான நாடகங்கள் கூட இங்குப் பெற்று விடும் மிக மோசமான புறக்கணிப்புக்கு முற்றிலும் எதிரான நிலை அங்கே. பேராசிரியர் ஜி. சங்கரப்பிள்ளை என்ற புகழ் பெற்ற மலையாள நாடக ஆசிரியர், நீண்ட காலம் தமிழகத்தில் காந்திக் கிராமத்தில் பணியாற்றியவர்தான். இங்கிருந்த போது அவர் இருந்த இடம் தெரியவில்லை. கோமாளிகளைத் தூக்கி வைத்துக் கொண்டு குதிக்கும் தமிழ்க் கலாச்சாரம் அவரைப் புறக்கணித்ததில் ஆச்சரியம் இல்லைதான். ஆனால் அவர் இங்கிருந்து தனது தாயகம் திரும்பியபோது எழுத்தாளர்களிலிருந்து கல்லூரி மாணவர் வரையிலும் மதிக்கப்படும் நாடக

ஆசிரியராகப் புகழ் பெற்றுவிட்டார். இன்று இந்திய நாடகத் துறையில் கூட முக்கியமானவராக அவர் கருதப்படுகிறார்.

சங்கரப் பிள்ளைக்கு முன்னும் பின்னும் பல நாடக ஆசிரியர்கள் அங்குத் தோன்றியிருக்கிறார்கள். இவர்களில் பேராசிரியர் என். கிருஷ்ணபிள்ளையை முக்கியமாகக் குறிப்பிட வேண்டும். மிகச் சிறந்த நடிகர்களால் மிகச் சிறப்பாக இவருடைய நாடகங்கள் பல முறை மேடையேற்றப்பட்டுள்ளன. இப்சனால் கடுமையாகப் பாதிக்கப்பட்ட ஆசிரியர் இவர். நாடகத்தில் கருவை வளர்க்கும் விதம், கட்டுமானம், இறுக்கம், சொற் சிக்கனம், பதட்டம் ஆகிய பல நுட்பங்களை உருவாக்கியிருக்கிறார். மற்றபடி நாடகத்தின் உள்ளடக்கம் நூற்றுக்கு நூறு மலையாள வாழ்வைச் சார்ந்தவை. மற்றொருவர் சி.ஜே. தாமஸ். இவர் கிரேக்க நாடகங்களால் பாதிக்கப்பட்டவர். மிகப் பெரிய நாடகத்தை மலையாளத்தில் உருவாக்க வேண்டும் என்று கனவு கண்டவர். அந்த அளவுக்கு அவரால் சாதிக்க முடியாமற் போனாலும் சிறப்பான நாடகங்களை இவரும் எழுதியிருக்கிறார். சி.என். ஸ்ரீகண்டன் நாயர் என்பவர் சமஸ்கிருத நாடகங்களால் பாதிப்புப் பெற்றவர். இவருடைய 'காஞ்சனசீதா' என்ற நாடகம் மிக அற்புதமான படைப்பு.

ஜி. சங்கரப் பிள்ளையின் பல நாடகங்கள் மேடையேறி உள்ளன என்றாலும் அவரது 'கருமை தெய்வத்தைத் தேடி' என்ற நாடகம் ஒன்றுதான் எனக்குப் பார்க்கக் கிடைத்தது. சங்கரப் பிள்ளையுடன், கேரள நாடகப் பள்ளியில் அப்போது பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தவரும், இப்போது இங்குப் பணியாற்றிக் கொண்டிருப்பவருமான பேராசிரியர் ராமானுஜம் தான் அதைத் தயாரித்து அளித்திருக்கிறார். அந்தத் தரத்தைச் சார்ந்த ஒரு நாடகத்தைக் கூட நம்மவர்களுக்கு இன்று வரையிலும் பார்க்கக் கிடைக்கவில்லையே என்று நினைக்கும்போது வருத்தமாக இருக்கிறது. எண்ணச் சாய ஓவியங்கள் போல் அந்த நாடகத்தின் பல காட்சிகள் இன்றும் என் மனதில் நிற்கின்றன. சங்கரப்

பிள்ளையின் நாடகத்திற்கு ராமானுஜம் தந்த விளக்கம் அல்லது இண்டர்பிரட்டேஷன் என்று நாம் அதைச் சொல்ல வேண்டும். மற்றொரு இயக்குநர் அதே நாடகத்தை அந்த நாடகத்திலுள்ள வேறு சில கூறுகளுக்கு அழுத்தம் தந்துஅரங்கேற்ற முடியும். கவிதை போல் மேலான நாடகங்களுக்கும் வெவ்வேறு விளக்கங்களுக்கும் அணுகுமுறைகளுக்கும் விரிந்து விகசித்து இடம் தரக் கூடியவை. இது போன்ற கருத்தாக்கங்கள் உருவாகும் நிலையிலிருந்து நாம் வெகு தூரத்தில் நிற்கிறோம் என்பதை நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும்.

தீவிரமான ஒரு நாடக இயக்கம் தமிழில் தோன்ற இந்தப் பயிற்சி முகாம் ஒரு தூண்டுகோலாக இருக்க வேண்டும் என்று நான் விரும்புகிறேன். உங்களுக்குப் பயிற்சி அளிக்க இருப்பவருள் ஒருவரான பேராசிரியர் ராமானுஜம் அவர்கள் உலக நாடக இயக்கங்கள் பற்றிக் கற்றவர். தில்லி தேசிய நாடகப் பள்ளியில் உலகப் புகழ் பெற்ற நாடக இயக்குநரான பேராசிரியர் அல்காசியிடம் மாணவராகப் பயிலும் பெரும் பாக்கியம் பெற்றவர். காந்திக் கிராமத்தில் பணியாற்றும்போது அவரது நண்பரான மு. ராமசாமியின் துணையோடுஅவர் பல நாடக முயற்சிகளைச் செய்து பார்த்திருக்கிறார். நாடகப் பயிற்சி முகாம் ஒன்றையும் அங்கு நடத்தியிருக்கிறார். கேரள நாடகப் பள்ளியில் அவர் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தபோது மிகக் குறுகிய காலத்தில் அவர் நாடக அபிமானிகளுக்குத் தெரியவந்தவராகி அவர் மாணவர்களுக்குப் போதிக்கும் காட்சிகளையும், திறந்த வெளியில் அவர்களுக்கு உடற்பயிற்சி அளிக்கும் காட்சிகளையும் புகைப்படங்களாகப் பல பத்திரிகைகளில் பலமுறை நான் பார்த்திருக்கிறேன். அந்தக் கலாச்சாரம் அவருடைய பாதிப்பை ஏற்றுக் கொண்டது என்பதற்கு இது உதாரணம். தனது ஆற்றலை வெளிப்படுத்த அங்குப் பணி புரிவதே அவருக்குப் போதுமானதாக இருந்திருக்க முடியும். தன்னுடைய ஆற்றல் மூலம் தமிழ் மண்ணில் ஒரு பாதிப்பைத் தோன்ற வைக்க வேண்டும் என்ற கனவுதான் அவரை இங்கு இழுத்து வந்திருக்கும் என்று நினைக்கிறேன்.

துணை வேந்தர் டாக்டர் வி.ஐ. சுப்பிரமணியத்தின் மேலான தலைமையின் கீழ் இந்தக் காரியங்கள் இங்கு நடைபெறுகின்றன. சர்வதேசப் புகழ்பெற்ற இந்த மொழியியல் அறிஞரின் தனித்த பணிபற்றி என்னைப் போன்ற ஒரு படைப்புலகவாதி புரிந்து கொள்வது சிரமம். இருப்பினும் இலக்கியம், தத்துவம், நாடகம், ஓவியம், அச்சுக்கலை போன்ற துறைகளில் இவர் காட்டி வரும் அக்கறை என்னைப் போன்ற படைப்பாளிகளையும் இன்று கவர்ந்துள்ளது. நிறுவனங்களின், பல்கலைக் கழகங்களின் போக்குகளிலும் முற்றாக நம்பிக்கை இழந்துவிட்ட படைப்பிலக்கியவாதிகள் கூட இவரை வித்தியாசமாகக் கண்டு தமிழ்ச் சூழலை மாற்றும் விதத்தில் சில பணிகளை யேனும் லட்சிய வேகத்துடன் இவர் ஆற்றக்கூடும் என்று நம்புகிறார்கள். இந்த நம்பிக்கையை நானும் பகிர்ந்து கொண்டு வருகிறேன்.

இவ்வளவும் நான் கூறுவது இந்தப் பயிற்சிப் பட்டறையில் சேர்ந்துள்ள நீங்கள் பெற்றுள்ள வாய்ப்பின் அருமையை உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதற்காகத் தான். எனக்கு ஒரு விதத்தில் பொறாமையாகக் கூட இருக்கிறது, நீங்கள் பெற்றுள்ள வாய்ப்பு. ஆனால் என்னை இதில் சேர்த்துக் கொள்ள மாட்டார்கள். எனக்குப் பட்டமும் இல்லை. பதவியும் இல்லை. டேப் ரிக்கார்டுகளை இயக்கக் கூடியவனாகவோ அல்லது கட்டுரைகளை வினியோகிக்கக் கூடியவனாகவோ தினக் கூலிக்குப் பிடித்த ஆள் மாதிரி வேஷம் போட்டுக் கொண்டு ஒரு மூலையில் நிற்கிறேன் என்று சொன்னால் கூட டாக்டர் சுப்பிரமணியம் என்னைச் சேர்த்துக் கொள்ள மாட்டார். புகார்களுக்கு இடம் தரும் என்றோ மோசமான கீழ் வழக்கத்தை உருவாக்கி விடும் என்றோ சொல்லி என்னைக் கழற்றி விட்டு விடுவார். இந்த வாய்ப்பின் முக்கியத்துவத்தை நீங்கள் உணர இப்படிக் கூறுகிறேன்.

இந்தப் பயிற்சிக் காலத்தில் நீங்கள் எவ்வளவோ தெரிந்து கொள்ளப் போகிறீர்கள். இது காறும் நீங்கள் அறிந்திராத உலகம் ஒன்று உங்கள் மனதில்

விரியும். நீங்கள் ஊர் திரும்பும்போது ஞாபகமாக அந்த உலகத்தையும் எடுத்துச் செல்ல வேண்டும். இளைஞர் சமுதாயத்துடன் உரிமையான தொடர்பு கொண்டவர்கள் நீங்கள். அது மற்றொரு பெரும் வாய்ப்பு. இங்கு நீங்கள் கற்றுக் கொண்ட விஷயங்களை நாடகத்தில் ஈடுபாடு கொண்ட உங்கள் மாணவர்களுக்கு நீங்கள் கற்றுத்தர வேண்டும். அந்த மாணவர்களின் துணையுடன் ஒரு ஆரம்பமாக எளிய நாடக முயற்சிகளையேனும் - மெய்யான நாடகங்களின் ஆரம்பங்களையேனும் - நீங்கள் தோற்றுவிக்கலாம். நீங்கள் செய்யும் முயற்சிகள் சரிபாதி வெற்றி பெற்றால் கூட அது ஒரு பெரும் மாற்றத்தை நிகழ்த்திவிடும். நமது கலாச்சாரத்தின் தாழ்வைப் பற்றி உங்களுக்கு வேதனை இருந்தால், உலக மொழிகளில் இருப்பவைஅல்லது குறைந்தபட்சம் இந்திய மொழிகளில் இருப்பவை போன்ற நாடகத்தையேனும் நாம் உருவாக்க வேண்டும் என்ற கனவு உங்களுக்கு இருந்தால் நீங்கள் நிச்சயம் உழைப்பீர்கள். அவ்வாறான காலம் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் உருவாகும் என்ற என் நம்பிக்கையைத் தெரிவித்துக் கொண்டு என் பேச்சை முடிக்கிறேன்.



14. நாட்டுப்புற நாடக அரங்கு - தலித் நாடக அரங்கை நோக்கி★

கே. ஏ. குணசேகரன்

தமிழ் நாடகம் எனத் தொடங்குவோமாயின் நமது கூத்துக்கள், ஆட்டங்கள் எனக் கண்டாக வேண்டும். நாடகமாடுறாங்க, கூத்து நடிக்கறாங்க, கூத்து ஆடுறாங்க என்பன போன்ற வார்த்தைகள் நாட்டுப்புறங்களில் இன்றும் வழக்கில் உள்ளவை. ... இங்கு மனங் கொள்ளத் தக்கவை. ஆட்டம், கூத்து, நாடகம் என்னும் வடிவங்கள் இன்று பல்வேறு பகுதிகளில் தனித்துக் காணத் தக்கவையாகவும், கலந்து காணத்தக்கவையாகவும் உள்ளன. நாட்டுப்புறக் கலையரங்கு என்பதில் மேற்சொன்னவை யாவும் அடங்கும். 'அரங்கம்' எனில் மேடை மட்டுமல்ல, மாறாக-நிகழ்வுக் கலைகளின் வகைகள், பாணி, பிரிவு, உத்தி, நிகழ்ச்சிகள், மாற்றங்கள், வரலாறு, சமூகப் பிரச்சினைகள் என்பன போன்ற அனைத்தையும் தன் வயப்படுத்தியதாகும்.

நாட்டுப்புற நாடக அரங்கு என்பது சாமானியப் பட்ட மக்கள் அதாவது உழைக்கும் மக்களின் பார்வையில் முக்கியமான தொடர்புச் சாதனங்களில் முதன்மையானதாகிறது. இது இம் மக்களைப் போல எளிமையானதும், தெளிவானதும் ஆகும். காவிய பாணி அரங்கு என்ற நாட்டுப்புற நாடக அரங்கினை அடித்தளமாய்க் கொண்டு புதிய கோட்பாடுகளை முன்வைத்த பெர்டோல்ட் பிரெக்ட் என்பாரையும் இங்கு நாம் நினைவு கொள்வதுடன் விளக்கலாம்.

1. கதை கூறுதல் முறையில் நாடகம் அமைதல்
2. பாடல்களை உள்ள தன்மையிலிருந்து வசனப்படுத்துதல்
3. பார்வையாளரை விலகி இருந்து கதைப் போக்கினைக் கவனிக்கச் செய்தல்

★ ('மாத்தியம்' அமைப்பின் சார்பில் கருத்துப்பரிமாற்ற உரிமை எனும் தலைப்பில் 29-8-92 & 30-8-92 தேதிகளில் சென்னையில் நடந்த கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை) நாடகவெளி 12 இதழில் வெளியானது (1992).

4. பார்வையாளரைக் கொண்டு கூட்டிப் பொருள் கொள்ளச் செய்தல்
5. கதையில் வரும் பிரச்சனைகளை வாழ்வில் சந்திக்க நேருகையில் எதிர் கொள்ளுதல்
6. பார்வையாளன் சமூகப் பொறுப்புள்ள ஒரு செயற்பாட்டாளன் என ஆக்குதல்.

எனத் தன் காவியப் பாணி நாடக அரங்கு பற்றிக் குறிப்பிடுவார் பிரெக்ட். மேற்சொல்லியுள்ள கூறுகள் யாவும் நாட்டுப்புற நாடக அரங்கில் இன்றளவும் நாம் நாட்டுப்புறக் களங்களில் காண முடியும். கட்டியக்காரன் அல்லது கோமாளி என்பவன் இல்லாமல் நமது நாட்டுப்புற நாடகங்கள் இல்லை. அவன் நடிகர்களுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் இடையில் பாலமானவன். இரு தரப்பினருக்கும் அவன் பங்காளியாவான். அந்தக் காலத்தில் நடைபெற்றதாக உள்ள அரிச்சந்திரன் நாடகத்தின் இடையிடையே ரேஷன் கடையில் உள்ள பிரச்சினையையும் பேசுபவன்.

''ஒல்கம் அப்ப் இருந்தது மாதிரி
இப்ப இருக்கா
ஆத்திலே தண்ணி மோந்து
ஆகாசம் தீர்ந்தது அந்தக்காலம் - இப்ப
குழாயடித் தண்ணி வேண்டி
குடுமிச் சண்டை போடுறோம் இந்தக்காலம்''

என்ற நடைமுறைப் பிரச்சனைகளைப் பேசி, சந்திரமதி புலம்பலிலிருந்து பார்வையாளர்களை விலக்கியிருக்கச் செய்து கதையைக் கவனிக்கச் செய் விப்பவன் கோமாளியாகிறான்.

ராஜபார்ட் மேடைக்கு வரும்போது :

- 'அடே காவலா!'

- அய்யா
- நான் யார் என்று தெரிகிறதா?
- தெரியும்ங்க
- சொல்லு
- நம்ம ஊரு குப்புசாமி மகன் கோவிந்தன் தானே
- அடேய் முட்டாள்
- இல்லீங்க.. நீங்கதான் பஞ்சபாண்டவர்களில் வீரத்துக்குப் பேர்போன பீமராஜா.

என மக்கள் மத்தியில் காலங்காலமாகக் கொண்டிருக்கும் தொன்மக்கருத்தினை உடைக்கச் செய்கிறான். 'இமேஜ்' என்பதைத் தகர்க்கிறான்.

நாட்டுப்புற அரங்கில் சந்திரமதியாக நடிப்பவர் குழந்தை லோகிதாசனைச் சுடுகாட்டில் எரித்திட மடிப்பிச்சை கேட்டு நடிக்கையில் பார்வையளர்களிடம் நடந்து வந்து மடியேந்த பார்வையாளர்கள் பணங்காசு, அரிசி போன்றவற்றை மடிப்பிச்சையாகப் போடுவதை நாம் கவனிக்கத் தக்கது. பிரச்சினைகள் கதையில் வரினும் வாழ்வில் அவற்றை எதிர்கொள்ளுதல், பார்வையாளர் சமூகப் பொறுப்புள்ள ஒரு செயற்பாட்டாளர் என ஆக்குதல் என்பவை நிகழ்கின்றன. இங்கு இவை கருத்தில் கொள்ளத் தக்கவை.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் நாட்டுப்புறக் கலை அரங்குகள் பற்றிக் குறிப்பாக ஆட்டம், கூத்து எனக் குறிப்பிடக் காண்கிறோம். சிலப்பதிகாரத்தில் வேதியல் அரங்கு, பொதுவியல் அரங்கு என இருவகை அரங்குகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இதில் பொதுவியல் அரங்கு என்பது அனைவருக்கும் பொதுவானது என்றும், அனைத்து இன, தர மக்களும் பங்கேற்கக் கூடியது என்றும், தமிழறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். இக்கருத்து விமர்சனத்துக்குரியதாகும். அக்கால சமூக அமைப்பில் தலித்துக்கள் செத்தமாடு, செத்த மனிதர்களை ஊருக்குள்ளிருந்து அப்புறப்படுத்த மட்டுமே அனுமதிக்கப்பட்டனர். அவ்

வாறிருக்க தலித் மக்கள் பொதுவியல் அரங்கில் பங்கெடுத்தல் என்பதற்கு வாய்ப்பே இல்லை என்பதுதான் உண்மையாகும்.

கி.பி. 17, 18 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பிறந்த நொண்டி நாடகம், குறவஞ்சி, பள்ளு இவையாவும் நாட்டுப்புற நாடக அரங்கிற்குச் சொந்தமானவை. இவற்றில் குறவர், பள்ளர் ஆகியோரை இழிவு படப்பேசியுள்ளமை ஒரு புறமிருப்பினும், மறுபுறம் இவர்களைக் கொண்டே இவர்களுக்கு அந்நியப் பட்ட பெருந்தெய்வங்களை வணங்குவதும், பிறரை வணங்கப் பிரச்சாரம் செய்விப்பதும் நடந்துள்ளன. வையாபுரிப் பள்ளு (235) என்பதில் வரும் மூத்த பள்ளி இளைய பள்ளி இருவருக்குமான சண்டையில் -

'உங்கள் கைலாச நாதர்
எங்கள் தெய்வமே'

என்கிறாள் .....ஒருத்தி. இன்னொரு பள்ளுவான கட்டி மகிபன் பள்ளுவில் -

'மன்னு புத்திசாலி நீ கலி செய் பள்ளி சிவன்
மாலென்றும் வேறு சொல்ல நீதிசொல்லடி
உங்கள் நாயினா சலரெங்கள் தெய்வமாம் - எங்கள்
உயர் அரணா நீசர் உங்கள் தெய்வாம்'

எனச் சைவம், வைணவம், சமயங்களையும், அச்சமயச் சாமிகளையும் பிரச்சாரப் படுத்தப்படுவதை அறிய முடிகிறது.

ஒரு பள்ளனுக்கு இரண்டு மனைவிகள் எல்லாப் பள்ளுகளிலும் இருக்கக் காண்பதும் இருபேரும் சைவம்-வைணவம் என்று ஒவ்வொரு அணியிலும் வாதிடுவதும், இறுதியில் இருவரும் சமரசப் பட்டுப்போவதும் நாட்டுப்புற சக்களத்தி சண்டை வழியில் நாடக உத்தியாகச் செய்யப்பட்டிருப்பது இங்கு எண்ணுதற்குரியது.

குறவஞ்சியில் குறத்தி மலைவளம், நாட்டுவளம், தல மகிமை, திரிகூடநாதர் விசேடம் எனப் பிரச்சாரம் செய்பவளாக ஆக்கப்பட்டுள்ளாள். சிங்கனும் இப்படியே பிரச்சாரம் செய்யத் தக்கவனாகப் படைக்கப் பட்டுள்ளான். 'தன்னை வளர்க்கின்ற குற்றால நாதர்' என்று குற்றால நாதர் புகழ் பாடுபவனாகவும், சிவதலங்கள் பலவற்றைப் பட்டியலிட்டுக் கூறுபவனாகவும், கி.பி. 17, 18 இல் மதுரை மன்னனான முத்துவிஜயரங்க சொக்கலிங்க நாயக்கர் ஆழுகைக்குட் பட்ட எல்லைகள், ஊர்கள் அனைத்தையும் விரிவாய் எடுத்துக் கூறுப வனாகவும், சிங்கன் காட்டப்படுகிறான். குற்றாலம் சுற்றியுள்ள கொடையாளர் கள் பெயர் சுட்டக் காண்கிறோம். மேலும், சிங்கன், சிங்கி (குறத்தி) ஆகியோர் இணைந்து சிவனின் பெருமையை விரித்துரைக்கின்றனர்.

காட்டாக-

'தென்னாடு எல்லாம் உன்னைத்தேடித் திரிந்தேனே சிங்கி - அப்பால்
இந்நாட்டில் வந்து என்னை எப்படி நீ கண்டாய் சிங்கா?
நன்னகரிக் குற்றால நாதரை வேண்டினேன் சிங்கி - மணிப்
பன்னகம் பூண்டாரைப் பாடிக் கொள்வோம் அட சிங்கா'

இருவரும் சேர்ந்து சாமி துதி செய்யக் காண முடிகிறது.

மொழி நடையில் எளிமை, இசையோடு கூடி வருதல், திரும்பச் சொல்லுதல், பேச்சு மொழி நடை வரல், கனவுகள், நம்பிக்கைகள், விடுகதை, பழமொழிகள் நாட்டுப்புற மக்கள் பழக்க வழக்கங்கள் என்பதான நாட்டுப்புறவியற் கூறுகள் பெரிதும் இடம் பெறும் நொண்டி நாடகத்தை எல்லாச் சமயத்தினரும் தத்தம் சாமிகள், சமயங்களின் பிரச்சாரத்தைச் செய்யக் கையாண்டுள்ளனர்.

அவினாசி நொண்டி நாடகம் - குழந்தைக் கவுண்டர், திருப்புல்லாணி நொண்டி நாடகம் - வீரராகவ அய்யங்கார், திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம் - மதுர கவிராயர், சண்பக மன்னார் ஞான நொண்டி நாடகம் - வேதநாயக

சாஸ்திரியார், மதுரகவிராயர் நொண்டிநாடகம் - அப்துல் கறீம் சாகிப் எனக்காண்பதில் பலசமயத்தினரும் 'நொண்டியை'த் துணை கொண்டுள்ளனர். நொண்டி ஒருவன் தன் கடந்த கால வாழ்வினைப் பாடி ஆடி, நடித்துக் காட்டுவது நொண்டி நாடகம் ஆகும். நொண்டி நாடகம் நடிப்பவன் (Mono Acting) தன் கால் ஒன்றைக் கிந்திக் (நொண்டி) கிந்திக் கொண்டு தன் வரலாறு கூறுவான், 'திருடனாக, கொலை செய்தவனாக இருந்த என்னைக் குறிப்பிட்ட இந்த சாமி காப்பாற்றியது... அனைவரும் இந்த சாமியை வணங்குங்கள், எனப் பிரச்சாரம் செய்விக்க எழுந்துள்ள ஒரு கலைவடிவம் நொண்டி நாடகம்.

கீர்த்தனை நாடகங்களில் நந்தன் நாடகம் என்பது இங்கு நம்மால் அறியப்பட்டுள்ள சாதி மற்றும் அடிமை பற்றிய மறு உறுதிகள் தான்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தொடங்கிய பாய்ஸ் கம்பெனியிலிருந்து உருவான நாடக நடிகர் சங்கத்தார் நடத்திய ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் விடுதலை வேட்கை கொண்ட பாடல்கள் பாடப்பட்டன. ''என்று தணியுமிந்த சுதந்திர தாகம்'' ''விடுதலை விடுதலை'', ஆடுவோமே பள்ளுப் பாடுவோமே'' போன்ற மகாகவி பாரதியின் தேச பக்திப் பாடல்கள், கலெக்டர் கடவுளல்ல; கான்ஸ்டபிள் எமனுமல்ல' என்பது போன்ற மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ் பாடல்கள். 'வெள்ளக் கொக்கு பறக்குதடி; வெரட்டி அடித்தாலும் போகுதில்லே' என்பன போன்ற வெள்ளையர் எதிர்ப்புப் பாடல்கள் புராண இதிகாச நாடகங்களில் வேடமிட்டிருந்த பாத்திரங்கள் இடையிடையே போலீஸ் எதிர்ப்புகளையும் மீறிப்பாடின. பல நேரங்களில் மேடையை விட்டு வேடங்கலைந்ததுமே கைதாகினர். தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாட்டுப்புற மக்களே தனக்கான பார்வையாளர்கள் எனத் தீர்மானித்துக் கொண்டு நாடகம் செய்தவர். அவர் வழி வந்த டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் நகரங்கள், கிராமங்கள் என அனைத்துப் பகுதிகளில் நாடகங்கள் மேடையேற்றி உள்ளனர். ஆக இவ்வகை இசை நாடகங்களில் தேசபக்தி வேட்கையுடன் பிரச்சாரம் செய்யப்பட்டுள்ளன எனக் கருத்துக் கொள்கிறோம்.

'பல ஊர்களில் காங்கிரஸ் கமிட்டிகளுக்குத் தேசபக்தி நாடகத்தை எவ்வித ஊதியமும் பெறாமல் நடித்துக் கொடுத்திருக்கிறோம். எங்கள் கணக்குப்படி தமிழ்நாடு முழுவதிலும் காங்கிரஸ் கமிட்டிகளுக்கு நூற்றி ஐம்பத்தி ஏழு நாடகங்கள் இதுவரை நன்கொடையாக நடித்துக் கொடுக்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றையெல்லாம் பழைய காங்கிரஸ் 'நண்பர்கள் நினைவில் வைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்களா என்பது சந்தேகம்'' - (எனது நாடக வாழ்க்கை அவ்வை சண்முகம்) எனும் கருத்துப்படி நாடகங்கள் குறிப்பாகப் பிரச்சாரத்திற்குப் பயன்பட்டுள்ளன என்னும் கருத்தை யாரும் மறுப்பதற்கில்லை. நாட்டுப்புற இசைவடிவங்களில் நாட்டுப்புற மக்களுக்கான அன்றைய நாடகங்களில் பிரச்சாரங்கள் தூக்கலாக அமைந்திருந்தன என்பதில் யாருக்கும் இரு கருத்திருக்க வாய்ப்பில்லை.

நாட்டுப்புற நாடகங்கள் என்பதை நாம் இதுவரை கண்டதிலிருந்து இரண்டாகப் பிரித்தறியலாம். ஒன்று நாட்டுப்புற மக்களால் உருவாக்கப் பெற்ற நாடக அரங்கு. மற்றொன்று நாட்டுப்புற மக்களுக்காக உருவாக்கப்பட்ட நாடக அரங்கு. நாம் கண்ட முன்னது நாட்டுப்புற மக்களுக்கானது. பின்னது அதாவது சுவாமிகளாலும், அவர் வழி வந்த பிறராலும் உருவாக்கப்பட்ட நாடக அரங்கு,. நாட்டுப்புற அரங்கில் தலித் மக்களின் நாடக அரங்கு என்பது தனித்துக் காணக் கூடிய ஒன்றாக உள்ளது. உடை, மருத்துவம், உணவு, கல்வி, ஆலயம், ஆலயங்களில் பொறுப்பு எனப் பல நிலைகளில் உதவி செய்த ஆங்கிலேயர்களை தலித்துகள் எதிர்த்துக் கலகம் செய்ததோ, போர்ராட்டத்தில் முன் நின்றமையோ இல்லை. சமயம் சாத்திரம், சடங்குகள் எனக் கொட்டி வைத்த கட்டுப்பாடுகளுக்கு மத்தியிலும் உரிமை, உடைமை, பிறப்பால் மறுக்கப்பட்ட நிலைமைகளுக்கு மத்தியில் பல வகைகளில் தலித்துகளுக்குத் துணையாய் நின்று கிறித்துவ சமயத்தை நிறுவிய ஆங்கிலேயர்களைச் சுதந்திரம் வேண்டுமென்று தலித்துகள் எதிர்த்தது இல்லை. இவ்வித அம்சங்களால் நாட்டுப்புற மக்களின் நாடக அரங்கு என்பனவற்றிலிருந்து தலித் அரங்கு எனத் தனித்து இன்று பேசப்படவும் வேண்டியுள்ள சூழல் ஏற்பட்டுள்ளது.

ஆங்கிலேயர் வருகைக்குப் பின்னரும், அதனைத் தொடர்ந்து டாக்டர் அம்பேத்கார் அவர்களின் போராட்டத்தின் பின்னரும், அடுத்து ஏற்பட்ட இடஒதுக்கீடு பிரச்சினைகள் போன்றவற்றால் தலித்துகளின் நாடக அரங்கு என்பது உருப்பெறத் தொடங்கியது எனலாம்.

கருத்துத் தெரிவித்தல் என்பது நாடகம் கூத்து இவற்றைப் பொருத்தவரை 'ஒருவழிப்பாதை' எனக் குறைந்து தலித்துகளின் நாடக அரங்கு உருப்பெறத் தொடங்கிய காலத்தில் இருவழிப்பாதை என்று உறுதிப்பட நேர்ந்தது.

'ஆதியிலும் பறையனல்ல
சாதியிலும் பறையனல்ல
பாதியிலே பறையனானனே - நான்
என்ன செய்வேன்
பாதியிலே பறையனானனே-
ஏ! சிவமே......'

எனும் பாடல்.அரிச்சந்திரன் சுடுகாடு காக்கும்போது அவனால் பாடப்படுவதாகும். சுவாமிகள் எழுதிய இப்பாடல் ஒரு பதினைந்து (15) ஆண்டுகளுக்கு முன்னதாக ஆர்.வி.உடையப்பா தேவர் எனும் நாடக நடிகர் சுவாமிகள் பெயரால் இயங்கி வரும் நாடகக் கலைஞர்களுடன் நாட்டுப்புறத்தில் நடித்துப் பாடியபோது தலித் மக்களின் கண்டனத்துக் குள்ளாகிக் கைது செய்யப்பட்டார்.

கருத்துக்களைப் பெற்றுக் கொள்ளவும், கருத்துத் தெரிவிக்கவும் ஒரே சமயத்தில் இரண்டுக்குமான சம உரிமை என்பது அதாவது கருத்துப் பரிமாற்ற உரிமை என்பது நிகழ நாட்டுப்புற நாடக அரங்கில் அதிக வாய்ப்பு உள்ளது. கருத்துப் பரிமாற்ற உரிமை என்பது நெருக்கடி அதிகரிக்கும்போது மட்டுமே எழுகிறது. சாதியக் கட்டுமானம் மிகுந்திருந்த போதுள்ளதைவிடப் புதிய வகைத் தீண்டாமைப் போக்குகள் வளர்ந்து வரும் இன்று கருத்துரிமை பற்றிய புரிதலும், செயற்பாடும் நிறைந்து வெளிப்படக் காணமுடிகிறது. தலித்துக்கள்

சாதி நிலையோடு, வர்க்க நிலையிலும் ஆக இரட்டை அடிமை நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டிருக்கும் இன்று நிகழ்த்துக் கலை வடிவங்களில் கருத்துப் பரிமாற்ற உரிமை ஆங்காங்கு முகிழ்க்கக் காணமுடிகிறது.

மதுரை மாவட்டத்தில் பறையர்கள், சக்கிலியர்கள், ஆகியோர் நிகழ்த்தும் இராசா இராணி ஆட்டத்தில் தங்களை ஆதிக்கம் செய்யும் சாதிகளுள் ஒன்றான அப்பகுதி கள்ளர் சமூகத்தாரைக் கிண்டல் செய்கின்றனர். மாடு திருடும் போக்கினைக் கொண்டுள்ள செம்பட்டி சந்தை கதையுள்ள 'சந்தை காமிக்' மற்றும் ஊர் பொதுப் பணத்தைத் திருடி உண்டு தலைமை தாங்கும் தகுதி பெற்றவரின் கதை கொண்ட 'சாமியாட்டம்' * ஆகியவற்றைக் கொண்ட இராசா ராணி ஆட்டம் இன்று தடை செய்யப்பட்டுள்ளது. நாட்டுப் புற நாடகங்களில் தலீத் மக்கள் கேவலப்படுத்தப்பட்ட நிலைமை மாறி இன்று தலித் மக்களின் நாடக அரங்கு என்பது தம்மை அடிமைப் படுத்தியவர்களுக்கு எதிராகக் கலகம் விளைவிக்கும் அரங்குகளாகப் பரிணமித்து வரக் காணமுடிகிறது. இதுபோன்ற அரங்குகளில் இருவழித் தன்மை தொடர்புகள் இயல்பாக இடம் பெறக் காண முடிகிறது.

'பொய் பொட்டுப் பேசமாட்டோம்
போலீசுக்குப் போகமாட்டோம்
களவு திருடு செய்யமாட்டோம் - எங்க
பொண்டாட்டி புள்ளைகளைப்
பேதமாக எண்ண மாட்டோம்
மஞ்சி மலை நரிக்குறவர்
நாங்களே சாமி - இந்த
மண்டலத்தைச் சுத்தி வர்றோம்
பாருங்க சாமி
கொக்கு புடிப்போம்

* ஆடு தூக்கிப்பயல், மாடு களவாண்டபயல், ஊர்ப்பணத்தைக் கொள்ளையடித்த பயல், 13 சந்தையிலே வியாபாரிய ஏச்சு மாடுகளவாண்டு வந்தவன், போன்ற வகைச் சொற்கள் கொண்டு வசனப்பகுதிகள் அமைந்த கதைகள்.

குருவிப் புடிப்போம்
காக்கா புடிக்க மாட்டோங்க
பச்ச மலை நரிக்குறவர்
நாங்களே சாமி-இந்தப்
பார் பூராம் சுத்தி வாரோம்
கேளுங்க சாமி'

மதுரை மற்றும் தஞ்சைப் பகுதிகளில் விளங்கும் தலித் மக்கள் பங்கேற்கும் குறவன் குறத்தி ஆட்டத்தில் இடம் பெறுகிறது இப்பாடல். தலித்துகளால் தலித் மக்கள் பற்றி நிகழ்த்தப்படுவதே தலித் நாடக அரங்காக வளர முடியும். 'சாமி' போன்ற விளிச் சொற்கள் நீக்கி 'மனுசங்கடா நாங்க மனுசங்கடா', டேய்', 'எவன் மசுறப்புடுங்கப் போனீங்க' என்பன போன்ற உரிமை முழக்கங்கள் கொண்டவையாகத் தலித் அரங்கு வளர வேண்டும். தலித் நாடக அரங்கிற்கு தலித்துகள் மற்றும் தலித்துகளுக்காகத் தங்கள் நிலையிருந்து இறங்கி, தோள் கொடுக்க வரும் இலக்கிய வாதிகளும், தலித்துக்களின் உணர்வுகளை மதிக்கவும் மதிக்க உறுதுணையாகவும் நிற்க உள்ள தோழர்களும் இந்த அவையில் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட வேண்டியவர்கள்.

இதுவரை கற்பிக்கப்பட்டுள்ளவற்றை விசாரணைக்கு உட்படுத்திட நமக்கானதாக உருமாற்றம் செய்வித்திட அவற்றை மறுவாசிப்புச் செய்ய வேண்டும். அத்துடன் கருத்துப்பரிமாற்ற உரிமையைக் கைக்கொண்டு தலித் அரங்கு பரவலாக்கப்பட உடனடி நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டிய காலமிது.



15. தமிழ் அரங்கினது அரசியல்*

வீ.அரசு

அரங்கின் அரசியல் குறித்துத் தமிழகச் சூழலில் விரிவாக விவாதிப்பதற்கான வாய்ப்புகள் குறைவு. இயக்கப்போக்கில் இப்பணியை முன்னெடுத்துச் செயல்பட்ட நாடக ஊழியர்கள் மிகக் குறைவு. செயல்படுத்தவேண்டும் என்று பேசப்படும் சூழல் அண்மையில் ஏற்பட்டுள்ளது. இத்தருணத்தில் இதுவரை நடைபெற்ற அரங்க அரசியல் முயற்சிகள் தொடர்பான பதிவுகளை இங்கு விவாதிக்கலாம்.

தமிழகச் சூழலில், தமிழ்ப்பண்பாடு என்ற மீள்கண்டுபிடிப்பின் ஒரு பகுதியைத் திராவிட இயக்கம் செயல்படுத்தியது. கலை இலக்கியம் தொடர்பாக அவ்வியக்கம் சாதித்தது குறைவு. கொச்சைப் படுத்திய போக்குகளும் உண்டு. இந்தப் பின்புலத்தில் அரசியல் என்ற கருத்துநிலையும் திராவிட இயக்கப் போக்கில் தனிமனிதர்களாகவும், பிற இயக்கங்களின் போக்கில் நடைமுறை நிகழ்ச்சிகள் (issues) என்றும் எளிமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதன் விளைவுகள் பண்பாடு குறித்த புரிதலில் ஆழமான அணுகுமுறைகள் இல்லாத நிலை ஆகும். இதனால் நிகழ்வுகளுக்கான, சம்பவங்களுக்கான அடிப்படை முரண்பாடுகள் பற்றிய புரிதல் மழுங்கடிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பின்புலத்தில் தான் அரங்கின் அரசியல் என்ற பண்பாட்டு அரசியல் தன்மையைப்புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இங்கு அரசியல் என்று பேசும் போது, கடந்த நாற்பதாண்டுகளில் உருவான தமிழ்ப் பண்பாடு தொடர்பான மீள்கண்டு பிடிப்பின் சாதகமான கூறுகளை முன்னெடுப்பதில் கவனம் செலுத்துவதையும் உள்ளடக்குவதாகக் கொள்ள வேண்டும். இதனைக் குறிப்பிட்ட மக்களின் இனம், மொழி, வாழ்முறை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில்தான் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இந்த அடிப்படையிலிருந்துதான் இதனை மீறிய அரசியல் உருவாகவேண்டும். ஏகாதிபத்தியம், உயர்சாதிப்பண்பாடு ஆகியவற்றையும் இப்பின்புலத்தில் தான் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

---

* நாடகவெளி - 12 இதழில் வெளியான கட்டுரை (1992).

மேற்குறித்த பின்புலத்தில் பண்பாட்டு நிகழ்வின் ஒரு பகுதியான அரங்க அரசியல் தமிழகச் சூழலில் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மற்றும் பெண்கள் ஆகியோரின் குரலைத்தான் அடிப்படையாகக் கொள்ள வேண்டும். இந்தப் போக்கில்தான் அரங்க அரசியல் வளர வேண்டும்.

அரங்கு என்பது கற்றுக்கொள்ளும் ஒரு அறிவாக மட்டும் செயல்பட முடியாது. புனைகதை, கோட்பாடுகள் போன்றவை தொடர்பான விவாதங் களில் கற்றுக் கொள்வது. புதிதாக அறிந்து கொள்வது சாத்தியம். ஆனால் அரங்கு அவ்விதம் மட்டும் செயல்பட முடியாது. மண்ணிலிருந்து உருப்பெற வேண்டிய அடிப்படைத் தேவை உள்ளது. மண்ணில் புதைந்துள்ள வேர்களின் மூலம் கிடைக்கும் அனுபவங்கள் அரங்கக் கலை உருவாக்கத்தில் ஆழமான பங்களிப்புச் செய்ய முடியும். நவீன அறிவாளி உருவாக்கத்தோடு மட்டும் அரங்கு தங்கிப்போவதில்லை. இங்குள்ள வேரின் அனுபவங்கள் நவீன அறிவோடு இணைய வேண்டும். நவீன அறிவு மட்டும் போதாது. இதுவே அரங்கின் தனித்தன்மையும் ஆகும். இந்த அடிப்படையில் தமிழக அரங்க அரசியலைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இதனைக் கீழ்க்காணும் நிகழ்வுகள் வழி புரிந்து கொள்ள முயலலாம்.

நிஜ நாடக இயக்கத்தின் 'துர்க்கிர அவலம்', துளிர் நாடக அமைப்பின் 'வெறியாட்டம்', அரங்கம் நாடக அமைப்பின் 'நந்தன் கதை', பல்கலை அரங்கின் 'தீனிப்போர்' ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் தமிழ் அரங்க அரசியலைப் புரிந்து கொள்ள முயலலாம்.

துர்க்கிர அவலம் மூலம், தமிழகத்தில் வாழும் மரபுக்கலைகளின் மொழியிலிருந்து பெறப்பட்ட ஒரு புதிய காட்சிப் படிமம், அரங்காக வெளிப்பட்டது. அதிகாரத் தின் உருவம் நாடகத்தின் புரிதலாக அமைந்து இருந்தது. அன்றைய சூழலில் தமிழகத்தில் அதிகாரவர்க்கம் நிகழ்த்திய பல்வேறு கொடுமைகள் வெறும் நிகழ்வுகளாக இல்லாமல், அரங்காக வெளிப்பட்டது. அதனை 'அதிகாரம்' என்ற அரசியலின் அடிப்படை முரண்பாடாகப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இப் படைப்பில், தமிழகப் பண்பாட்டில் உருவான ஓர் அரங்க மொழியை இனம் காண முடியும். அம்மொழி வெறும் படிப்பாக மட்டும் இல்லை. இங்குள்ள மரபுக் கலைஞர்களோடு செயல்பட்ட, தமிழ்மொழி மற்றும் இனம்

குறித்த பிரக்ஞையுடையவர்களின் அரசியல் செயல்பாடாகவே அதனைக் கருதலாம்.

பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம் தமது 'புறஞ்சேரி' நாடகத் தயாரிப்பு பற்றி கூறும்போது, ''தேவராட்டம், கிராமியக் கும்பி, பண்ணாரய்ச்சி சுந்தரனார் காட்டிய குரவைப் பாடல் அமைப்பு எல்லாவற்றையும் கொண்ட முயற்சி அது'' (துர்க்கிர அவலம் - அணிந்துரை) என்கிறார். 'அண்டோரா' நாடகம் பற்றிய கலந்துரைக் கூட்டத்தில் (மாக்ஸ்முல்லர் பவன் 1.9.92) தன்னுடைய சொந்த அரங்கமொழியின் வெளிப்பாடாகக் 'கறுப்பு தெய்வத்தைத் தேடி...' 'வெறியாட்டம்' ஆகியவை வெளிப்பட்டன என்று ஒரு கேள்விக்கான பதிலாகக் கூறினார் பேராசிரியர். 'தன்னுடைய சொந்த அரங்கமொழி' என்று அவர் கூறியதை நாம் ஆழமாகப் பரிசீலித்துப் பார்க்க வேண்டும். 'வெறியாட்டம்' இவ்வகையில் தமிழ் அரங்குக்குக் கிடைத்த மிகச்சிறந்த 'அரங்கமொழி'க்கான எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ள முடியும்.

பெண்மை என்பதே அவலமாக இருக்கும் ஆழமான சமூக முரண்பாடு பற்றி நாம் புரிந்து கொள்ளவேண்டும். இதனால்தான் தமிழக மக்களின் பாடல்களில் அழிந்து போகாமல், உயிரோடு வாழ்கிறது ஒப்பாரி. இதனை எதார்த்த வாழ்வின் அரசியலாகப் புரிந்து கொள்வது அவசியம். இந்த முரண்பாட்டைத் தமிழ் அரங்க மொழியாக வடிவமைப்புச் செய்தது வெறியாட்டம். அதிகாரத்தின் கொடுமையும் அதில் கொடுமைக்கு ஆளாகும் குடிமக்களும் குறிப்பாகப் பெண்களும் காட்சிப் படிமங்களாக - அரங்கமொழியாக, தமிழ் மக்களின் உணர்வு வழிபட்ட மொழியாக வெளியிடப்பட்டது. இதில் சிக்கல்கள் (issues) மட்டும் பேசப்படவில்லை. அடிப்படை முரண்பாட்டின் ஒரு வெளிப்பாடு நாடமாகியது. தொழிற்சங்க தலைவியாகப் பெண்ணைக் காட்டி நாடகம் போடுபவர்கள் இதனைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இவ்வகையில் தமிழ் அரங்க அரசியல் வரலாற்றில் மிக முக்கியப் பங்களிப்பை 'வெறியாட்டம்' செய்துள்ளது. துர்க்கிர அவலம், வெறியாட்டம் ஆகியவற்றில் 'அன்டிகனி' 'திராய் நாட்டு மகளிர்' ஆகிய கிரேக்க நாடகங்கள் உந்துதலாக மட்டுமே அமைந்து அவை தமிழ் அரங்காக வடிவம் பெற்றதைக் கவனத்தில் கொள்வது அவசியம்.

'நந்தன் கதை' தமிழக அரங்க வரலாற்றில் மற்றுமொரு குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வு. தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையின் சிறந்த பங்களிப்புகளில் ஒன்று. ஒடுக்கப்பட்ட சாதியின் சடங்குக் கருவியாக இருந்த தப்பை, ஒரு கலையாக மீட்டுருவாக்கம் செய்தது ஆகும். ரெங்கராஜன் குழுவின் தப்பாட்டம் தமிழ் அரங்க மொழிக்கு ஒரு புது உத்வேகமாகும். (அண்மைக்காலங்களில் அதுவும் வெறும் காட்சிப் பொருளாக மாற்றப்பட்டு, பபூன் உடைகளைக் கலைஞர்கள் அணிந்து ஆடுவது குறுகிய காலத்தில் நிகழ்ந்து வருகிறது). ஒடுக்கப்பட்ட சாதியின் வேகம் அவர்களது வாழ்முறையில் கலையில் வெளிப்படுவது தவிர்க்க முடியாது. அது முண்டு முடிச்சாக இருக்கும். சத்தமாக இருக்கும். அந்தச் சத்தம் அதற்குரிய அழகியலோடு முறைப்படுத்தலும் புரிந்து கொள்ளவும் நிகழவேண்டும். இந்தப்பின்புலத்தில் தப்பாட்டத்தை, நசுக்கப்பட்ட சாதி, பண்பாட்டு ரீதியாகவும் பொருளாதார ரீதியாகவும் நசுக்கும் சாதியை நோக்கி வெளிப்படுத்தும் கோபமாக நிகழ்த்துவது அவசியம். இந்த முரண்பாடு 'நந்தன்' கதையில் காட்சிப் படிமமாய், அரங்கமொழியாய் வெளிப்பட்டுள்ளது.

பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நந்தன் கதை, தாழ்த்தப்பட்ட மனிதனுக்குள்ளும் அழகைத் தேடும் மனம் உண்டு என்ற கருத்தையும் உள்ளடக்கி எழுதப்பட்ட நாடகம். நந்தன் கோயிலுக்குள் போக விரும்பும் ஆசையை நாம் இந்தக் கண்ணோட்டத்தில் புரிந்து கொள்ளலாம். நந்தனின் நாட்டிய, இசை ஈடுபாட்டையும் இந்திரா பார்த்தசாரதி தமது நாடகத்தில் இணைத்துள்ளார். சாதியின் சமூகப்பண்பை வேரோடு காண்பது அவசியம். அறிவுத் தளத்தில் பார்ப்பதால் அகவயமாகிப் போக வாய்ப்புண்டு. இத்தன்மை யோடு சாதிய ஒடுக்கு முறைகளையும் இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதியுள்ளார்.

திரு. இராசு, இந்த நாடகத்தை அரங்காக மாற்றும்போது தப்புக்கும் பரதநாட்டியத்திற்குமான முரண்பாடாகக் காட்சிப்படுத்தியுள்ளார். தப்பு முழங்கும் போது பார்வையாளர்களில் ஒரு பகுதியினர் அவர்களோடு சேர்ந்து கொள்கிறார்கள். அந்த ஒலி அவர்களது ஒலியாக உணருகிறார்கள். இதில் ஒடுக்கப்பட்டவனின் அரசியல் முன்னெடுக்கப்படுகிறது. குறிப்பாகத் தமிழக நிலவுடமை ஆதிக்கம் உருவாக்கிய சீரழிவின் நாற்றம் வெளிப்படுகிறது. இதில் பார்வையாளர்களின் தனித் தனி அணிவ்குப்பு நிகழ்வது மிக முக்கியம். வெறும்

பார்வையோடு நாடகம் நின்றுவிடவில்லை. தமிழகப் பறையர்களின் கோபம் பறையாக ஒலிக்கிறது. சாதிய முரண்பாடு என்னும் ஆழமான அரங்க அரசியல் மொழியாக வெளிப்படுகிறது. அதன் மூலம் தமிழ் அரங்க அரசியல் நந்தன் கதையில் வடிவம் பெற்றுள்ளது. பெரிய புராணம் காட்டிய நந்தன் இருபதாம் நூற்றாண்டிலும் தொடரும் கொடுமையைக் காண முடிகிறது. இவை வெறும் நிகழ்வுகளாக இல்லாமல், நிகழ்வுகள் முரண்பாடுகளின் காட்சிப் படிமங்களாக வெளிப்படுகின்றன.

இளைய பத்மநாபனின் 'தீனிப்போர்' தமிழ் அரங்க மொழிக்கான தேடல் முயற்சிகளில் ஒன்று. 1960 களில் ஈழத்தில் உருவான அரங்க செயல்பாடுகளில், தம்மையும் ஈடுபடுத்திக்கொண்டு, தொடர்ந்து தமிழ் அரங்கத்திற்கான தேடலில் ஈடுபட்டு வருபவர் இவர். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் சார்பு அரசியலை ஏற்றுக்கொள்ளும் படைப்பாளி. தமிழகத்தின் ஆட்டமரபு, இசைமரபு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் தமிழ் அரங்க மொழியைப் புரிய முனையும் போக்கில் 'தீனிப்போர்' மிகவும் அடிப்படையாக அமைந்துள்ள படைப்பாகும். சமூகத்தின் நிலையான முரண்பாடுகளுக்கும் அம்முரண்பாடுகளின் உள் முரண்பாடுகளுக்கும் இடையே உள்ள போராட்ட அரசியலை, 'தீனிப்போர்' முன்வைக்கிறது. அது ஏகாதிபத்தியத்துடனான போர் என்றோ, ஈழத்தில் நடக்கும் போர் என்றோ பார்வையாளன் தம்மளவில் அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடியும். அடிப்படை முரண்பாடு என்னும் அரசியல் கருத்தாக்கத்தை முதன்மைப்படுத்திய நாடகம் அது.

இந்நாடகம் வழி வெளிப்படும் அரங்க மொழி, தமிழ்மொழி, இனம் சார்ந்த தேடல் ஆகும். இப்படைப்பு அண்மையில் தமிழக நாடகக் குழுக்கள் சிலவற்றிடம் தமிழ் அரங்கம் பற்றிய விவாதத்தை முன்னெடுக்கச் செய்துள்ளது.

தமிழர்களின் மரபுவழிப்பட்ட கலை அனுபவங்களிலிருந்தும் தமிழ் அரங்க மொழியைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். அவ்விதம் செயல்படும் தமிழ் அரங்க ஊழியர், தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கை முரண்பாட்டை அல்லது அவர்களது அரசியலை முன்னெடுக்க வேண்டும். இவ்வகைச் செயல்பாட்டைத் தமிழ் அரங்காகவும், தமிழ் அரங்க அரசியலாகவும் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். பிற செயல்பாடுகளை இதிலிருந்து வேறுபடுத்திப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

ந. முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர், சுவரொட்டிகள், கட்டியங்காரன் ஆகியவை சிறந்த நாடக அரசியல் பிரதிகள். கோமலின் 'தண்ணீர் தண்ணீர்' படைப்பும் இவ்வகையில் அடங்கும். இவை தமிழ் அரங்க அரசியலாக இன்னும் வெளிப்படவில்லை. இப்பிரதிகளில் சிக்கல்களை மீறிய அடிப்படை முரண்பாட்டைக் காட்டும் அரங்கமாக வடிவம் பெறும் தன்மைகள் முழுமையாக அமைந்துள்ளனவா என்ற கேள்வியும் உண்டு. இதனால் இவற்றுக்குரிய முக்கியத்துவத்தைக் குறைத்து மதிப்பிட இயலாது.

'பரிக்ஷா' குழுவின் செயல்பாடுகளும் இக் கண்ணோட்டத்தில் மதிப்பிடும் போது, அரங்க மொழிக்கான அடிப்படை அர்ப்பணிப்பு அற்ற நிலையைக் காண முடியும். நவீனத் தன்மையோடு நாங்களும் செயல்படுகிறோம் என்ற தன் முனைப்பு மட்டுமே இக்குழுவிடம் எஞ்சுகிறது. படைப்பு முயற்சிகளில், சென்னை நகர சபாக்களின் 'அரங்க மொழி'யே, பரீக்ஷாவின் மொழியாக உள்ளது. அடிப்படை யான அரங்கம் குறித்த தேடல் இல்லை. இந்தப் பின் புலத்தில் இக்குழு பாதல் சர்க்காரின் பிரதிகளை எடுத்துக் கொண்டு, அதனை 'அரங்காக'ச் செய்ய முடியவில்லை. இந்த அடிப்படையில்தான், இதனை, 'நவீன சபா நாடகங்கள்' என்று புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இதனை மீறிய இன, மொழி அடிப்படை யிலான புரிதலுக்கான அரசியலை இக்குழுவிடம் எதிர்பார்க்க முடியவில்லை.

சிறுகதை, நாவல் உருவாக்கம் மற்றும் இதழியல் செயல்பாடுகள் ஆகிய வற்றிலிருந்து, அரங்க செயல்பாடு முற்றிலும் வேறுபட்டது என்ற புரிதல் மேற் குறித்த 'பரீக்ஷா' போன்ற குழுக்களிடம் உள்ளதா என்பது பரிசீலனைக்குரியது.

அரங்க செயல்பாடு என்பது தமிழகச் சூழலில் பார்சி அரங்கப் போக்கும்' இசை நாடக மரபும் ஆதிக்கம் செலுத்திய காலம் ஒன்றுண்டு. அதில் அர்ப்பணிப்பு முயற்சிகள் பலவுண்டு. எழுபதுகளில் தொடங்கி ஐரோப்பியத் தொடர்பின் ஊடாக உருவான நாடக முயற்சிகளும் உண்டு. இம்முயற்சிகள் தமிழ் அரங்காக வடிவம் பெறவில்லை. அண்மையில்தான் தமிழ் அரங்கம் பற்றிய விவாதம் தொடங்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விவாதம் கீழைத்தேயப் பண்பாட்டுமரபு அடிப் படையில் முன்னெடுக்கப்பட வேண்டும். இதற்கு Augusto Boal அவர்களின் Theatre of the oppressed (1979), Michael Etherton அவர்களின் The Development of African Drama (1982) ஆகிய நூல்கள் உத்வேகமளிக் கின்றன. இந்தப் பின்புலத்தில் தமிழ் அரங்கையும், அதன் உள்ளீடான தமிழ் அரங்க அரசியலையும் உருவாக்கும் தேவை நம்முன் உள்ளது.

16. பாதல் சர்க்காரும் தமிழக அரங்கச் சூழலும்★

அ. மங்கை

தமிழகத்திற்கும் பாதல் சர்க்காருக்குமான உறவு ஒரு மாமாங்க காலம். 1980-ல் 'ஆர்ட்டிஸ்ட்ஸ் வில்லேஜ்' பட்டறையில் தொடங்கி 1993 வரை அவரது பயிற்சிகள் தொடர்கின்றன. இந்திய மொழிகளில், நேரடியாக வங்கத்திலிருந்து தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட பெருமையும் அவரது நாடகங்களுக்கு உண்டு. அதைவிடச்சிறப்பு, அந்த நாடகங்கள் அனைத்துமே பல்வேறு குழுவினரால் மேடை ஏற்றப்பட்டுள்ளவை என்பது. இத்தனைக்கும் முத்தாய்ப்பாக அமைந்தது 1993 ஆகஸ்டில் வங்கத்திலிருந்து 'சதக்' குழுவினர் நடத்திய சர்க்காரின் ''சாதா—காலோ'' நாடகம்.

பாதல் சர்க்கார் நாடக ஆசிரியர்; இயக்குநர்; அரங்கக் கோட்பாட்டாளர்; எனவே அவரது நாடகங்கள், அரங்கச் செயல்பாடு, அரங்கக் கோட்பாடு ஆகியவற்றை இணைத்துப் பார்க்க வேண்டிய அவசியம் உள்ளது. அத்தோடு தமிழகத்தில் அவர் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டவிதம், அறிமுக்ப்படுத்தியவர்களின் பின்னணி போன்றவையும் முக்கியமாகிறது.

பாதல் சர்க்காரிடம் முதன்முதலில் பயிற்சி பெற்று அவரது நாடகங்களைத் தமிழகத்திற்கு அறிமுகம் செய்ததில் 'பரீக்ஷா'விற்கு முக்கியப் பங்குண்டு. அவர் தன்னைப்பற்றி அறிமுகப்படுத்திக் கொள்வதைப் போலவே, ''மத்தியதர வர்க்க, நகர் சார் குழுவாகப்'' பிரகடனப்படுத்திக் கொண்டு நகரத்திற்கான நாடகக் குழுவாகத் தன்னை இனம் கண்டது 'பரீக்ஷா'. பாதல் சர்க்காரின் 'பிறகொரு இந்திரஜித்'; 'தேடுங்கள்/ஊர்வலம்', 'போமா / முனியன்; மீதி சரித்திரம் / பாலு ஏன் தற்கொலை செய்து கொண்டான்'? ஆகிய நாடகங்களை இக்குழு மேடையேற்றியுள்ளது. 'போமா' வேறு சில குழுவினராலும் மேடை யேற்றப்பட்டது.

★ நாடகவெளி - இதழ் 18 இல் வெளியான கட்டுரை (1993)

மேற்குறித்த நாடகப்பனுவல்கள் குறித்துப் பிற்பகுதியில் பேச இருப்பதால், அந்நாடக நிகழ்வுகள் கொடுத்த அனுபவம் பற்றி மட்டும் இங்குக் கணக்கில் கொள்ளலாம். இருத்தலியல் பாங்கை உயர்த்திப் பிடிக்கும், விரக்தியுற்ற அறிவு ஜீவிகளின் மூளை அரிப்புகளாகவே அவை அனுபூதி ஆயின. சென்னை, மதுரை ஆகிய இடங்களில் நடத்தப்பட்ட பட்டறைகளில் காட்டப்பட்ட ''பறவைகள்'' என்ற வீடியோ மூலம் 'சதாப்தி' இந்நாடகங்களை மேடையேற்றிய விதம் குறித்து ஓரளவு அறிய முடிந்தது. 'போமா'வில் நபர்-1ஆக சர்க்காரின் நடிப்பைக் கண்டபோதும், ஊர்வலம்' நாடகத்தின் காட்சிப் படிமங்களைக் கண்டபோதும் தமிழில் - இப்பனுவல்களின் வீரியம் கிடைக்காமல் போனது புலப்பட்டது.

நெல்லையில் 13 . 8 . 93இல் நடந்த 'நேருக்கு நேர்' நிகழ்ச்சியில் தமிழில் அவர் பார்த்த, அவரது நாடகங்களின் அனுபவம் பற்றிக் கேட்கப்பட்டது. 'மு. இராமசாமியின் 'ஸ்பார்ட்டகஸி'ல் அந்நாடகத்தின் உயிர்த்துவம் கிடைத்தது..... அதிலும் ஒரு சில விமரிசனங்கள் இருந்தன. அந்நாடகத்தின் பிரபுக்கள் உப்புச் சப்பற்று இருந்தனர். சென்னைக் கடற்கரையில் சென்ற ஆண்டு (!992) பார்த்த 'போமா' நிகழ்ச்சி எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. அவர்களிடம் நேரடியாகவே பேசிவிட்டேன்' ('I gave them my Piece of mind') என்றார் சர்க்கார்.

நாடகப்பனுவல்கள், அரங்கில் நிகழ்த்தப்படுகையில் நாடகாசிரியர் நினைத்தது போலவே அமைய வேண்டும் என்ற கட்டாயமில்லை. சர்க்காரும் அதைத் திணிப்பவரல்ல. ஆனால் அவரது அரங்கச் செயல்பாட்டுத் தன்மைகளைக் கணக்கில் எடுக்காததால்தான் அவரது நாடகங்களின் உயிர்ப்பு தமிழில் கிடைக்கவில்லையோ எனத் தோன்றுகிறது.

''எங்கள் குழுவினர் நாடகத்தினால் பிழைப்பவர்கள் இல்லை; வெவ்வேறு வேலைகளில் இருந்து கொண்டு, ஆர்வம் காரணமாக நாடகத்திற்கும் நேரம் ஒதுக்குகின்றனர் எனவே நாங்கள் தயாரிப்பில் அதிகக் காலம் செலவிடுகிறோம்

- கிட்டத்தட்ட ஒன்பது மாதகாலமெடுத்து 'சாதா-காலோ' உருவாக்கினோம்'' என்றார் சர்க்கார்.

அவரது பட்டறையில் பங்கேற்கும் அனைவருக்கும் ஒரு முகமாகக் கிடைக்கும் அனுபவம் அவர் அழுத்தம் தரும் ஒழுங்குமுறை. உடல், குரல், உணர்வு வெளிப்பாட்டில் உள்ள லயத்தைக் கண்டெடுத்து, உள் ஆழத்திலிருந்து நடிப்பு வெளிவருவதுதானே தனது அணுகுமுறை (Process) என்பதை மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்துவார் சர்க்கார். அவருடன் வந்த சதக் குழுவினருக்கு இருந்த பயிற்சியும் தேர்ச்சியும் அவரது அணுகுமுறையின் வெற்றிக்குச் சாட்சியங்களாக இருந்தன. 'சாதா-காலோ' நாடகத்தில் இருந்த பூரண ஒத்திசைவும், ஒரு கணநேர தொய்வும் இன்றி உயர்த்திப்பிடிக்கப்பட்ட வெளிப்பாட்டுச் சக்தியும் (Communication-Energy) அவரது அணுகு முறையின் வெற்றிகள். அவரது குழுவினர் பட்டறையில் பங்கேற்ற விதம் அதனை மேலும் உறுதிப்படுத்தியது. இவ்வளவு தூரம் அவர் அழுத்தம் கொடுக்கும் அணுகுமுறைக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படாமல், தமிழில் அவரது நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டது அந்நாடகங்களின் அர்த்தப்படுத்த லையே மாற்றிவிட்டது எனலாம். ஒரு வாரத்திற்கு மேல் ஒத்திகை செய்ய இயலாது என்று வெளிப்படையாகச் சொல்லும் நடைமுறைப்படுத்தும் அளவுக்குத் தமிழில் அரங்க அக்கறை உள்ளது.

சாமிநாதனின் 'மனசில் பதிந்த காலடிச்சுவடுகள்' நூலில் பதிவு செய்யப் பட்டுள்ள அடிப்படைப் பயிற்சிகளோடு, நடிப்பை நிகழ்த்துதலாக இல்லாமல், இருத்தலாக (Being) வெளிப்படுத்த உதவும் உயர்நிலைப் பயிற்சிப் பட்டறைகள் 1992 சென்னை முகாமிலும், 1993 மதுரை முகாமிலும் சர்க்காரால் நடத்தப்பட்டன. உடல், குரல், அசைவுகள், லயம் ஆகியவற்றில் இயல்பான ஆற்றொழுக்குத்தன்மை உருவானபின்பு, எடுத்துக்கொள்ளப்படும் பொருளைக் கதையாக, எதார்த்த நிகழ்வாக மட்டுமே வெளிப்படுத்தாமல், அதனோடு

கூடிய தொடர்புகளாக (Associations) காட்சிப்படிமங்களாக, சாரங்களாக (Obstractions) வெளிப்படுத்தும் அனுபவம் புதிதாகக் கிடைத்த ஒன்று.

உதாரணமாக, சங்கிலிக்கண்ணாடி எனப்படும் விளையாட்டில் ஒரு தலைவர் — 4/5 கண்ணாடிகள் என முழுவட்டமும் ஈடுபடும். அதில் பெண் கருப்பொருள். கேட்ட, பார்த்த, பழகிய வசனங்கள், நடை, உடை பாவனைகள், கதைகள் பல இதில் வெளிப்பட்டன. அடுத்ததாக, வெளியை நிரப்பிய குழுவினர், பரந்து நகர, இடையில் கயிறும், கறுப்புத்துணியும் கிடந்தன. அவற்றோடு தொடர்புடைய பல அம்சங்கள் ஏற்கனவே சொல்லப்பட்ட நிலையில், கருப்பொருளாக மீண்டும் பெண் எனக் கொடுக்கப்பட்டது.

கயிற்றைக் காலால் நகர்த்தி, நகர்த்தி, நீளவட்ட வடிவில் ஆக்க, அதனிடையில் ஒரு பெண் நின்று கொண்டு தாண்டமுடியாமல் தவித்தது கண்ட பங்கேற்பாளர் பலர் பயத்திலும், பரிதவிப்பிலும், செயலற்ற துயரிலும் உடைந்தனர். கயிறும் கறுப்புத்துணியும் தாலிகளாய், வேலிகளாய், தீ நாக்குகளாய், தூக்குக் கயிறுகளாய், சாட்டைகளாய், முகமூடிகளாய்...இன்னும் பலப்பலவாய் உள்ளங்களில் விசுவரூபம் எடுக்க, அடைக்கப்பட்ட அறையினின்று அவற்றை வெளியே எடுத்தெறிய ஆவேசம் ஏற்பட அதனூடே கிளம்பிய அவலக் குரலும், அச்சமும், அடிவயிற்றில் பொங்கிவரும் அருவருப்பும்....ஆம்! பெண்ணிற்குள் இத்தனை உணர்வுகள் பொதிந்துள்ளன. பொங்கி வருகின்றன. நம்மைநாமே எதிர்கொள்ள வேண்டிய கணங்களை நமக்களிக்கும் இத்தகு பயிற்சிகளின் பலன் மறுநாள் காலை பெண் குறித்த நாடக உருவாக்கப் பயிற்யில் பங்கேற்பாளர்கள் வழங்கிய மூன்று பாவனையிலும் (Improvisation) கிடைத்தன.

உடல், குரல், அசைவுகளை உணர்வு வெளிப்பாட்டோடு, ஆழமான கருத்து வெளிப்பாட்டோடு, கலை நயம் சார்ந்த படிமத்தன்மைகளோடு இணைக்கும் இத்தகு பயிற்சிகள், நடிகர்கள் பயிற்சி பற்றிய அணுகுமுறையில் புதுவெளிச்சம் காட்டின.

நாடக உருவாக்கத்தில் இத்தகு அணுகுமுறை பற்றித் தமிழகத்தில் அடிக்கோடிட்டுப்பேசிவருபவர் இளைய பத்மநாதன். (அதனைச் சோதித்து உணர்த்தக்கூடிய வாய்ப்பு அவருக்கு இங்கு முழுமையாகக் கிட்டவில்லை) நாடகம் அரங்கேறும் நாளைக் குறித்துவிட்டு, நாடகத்தில் இறங்கும் தன்மையைப் புறக்கணித்து, நடிகர்கள் உள்வாங்கும் போக்கை அவர் பிரதானப்படுத்துவதை அவரோடு பணியாற்றும் வாய்ப்பு பெற்றவர்கள் உணர்ந்திருக்கிறோம். உடல்/குரல் பயிற்சிகளில் தேர்ந்த நடிகர்களிடம்கூட, ஆழமான உணர்வு வெளிப்பாடுகளில் உள்ள போதாமையைப் பார்க்கையில் இதன் முக்கியத்துவம் புலனாகிறது. ஆனால், பத்மநாதனின் அனுபவச் செழுமையை நடைமுறையிலோ, கருத்தளவிலோ பகிர்ந்துகொள்ளும் தன்மையற்ற மதில் சுவர்களுக்குள் தமிழக அரங்கச் சூழல் இருப்பதைக் கண்டு....பெருமூச்சு மட்டுமே விடமுடிகிறது!

அரங்கக் கோட்பாட்டைப் பொறுத்தமட்டில் பாதல் சர்க்கார் முன்வைப்பது இலவச விடுதலை அரங்கு (Free Theatre) பற்றியது. திரைப்படம் நாடகத்திற் குரிய அனைத்தையும் அபகரித்துக் கொண்டுவிட்ட சூழலில் நாடகம் தனக் குரிய (உயிரோட்டமுள்ள நேரடித் தொடர்புடைய) பிரத்தியேக வலிமையைத் தக்க வைத்துக் கொள்ளப் போராட வேண்டும். படச்சட்ட மேடை (புரசீனியம்) இந்தப் பிரத்தியேகத் தன்மைக்கு மூன்று விதங்களில் தடையாக அமைகிறது.

1. இடைவெளி (Distance)-பார்வையாளர் பங்கேற்பாளர் இடையே உள்ள இடைவெளி அதிகம்.
2. படிநிலை (Levels)-பங்கேற்பாளர் உயர்ந்த மேடையில் இருக்க, பார்வையாளர்கள் தாழ்நிலையில் இருத்தல்.
3. ஒளியமைப்பு-பங்கேற்பாளர் வெளிச்சத்தில் யாரும் பார்க்கவில்லை என்ற பிரமையில் நடிக்க, பார்வையாளர் ஒளிந்து பார்க்கும் மனநிலையில் இருத்தல்.

இந்தக் காரணங்களுக்காகத் தனது அரங்கத்தை நெகிழ்வான (Flexible), எளிதில் எடுத்துச் செல்லக்கூடிய (Portable) ஒன்றாக அமைத்துக்கொண்டு அதன்மூலம் செலவினம் குறைந்த (Inexpensive) அரங்காக உருவாக்கிக் கொண்டதாகப் பாதல் சர்க்கார் விளக்குவார்.

பார்வையாளர்களோடு நெருக்கத்தைத் தருகிற இந்த அரங்கிலிருந்து அகஸ்டோ போயல் மேலும் பல படிகள் தாண்டிச் செயல்படுகிற தன்மையுடைய பார்வையாளர்களைக் குறித்துப் பேசுகிற காலமிது. நாடகம் நிகழ்த்துதல் தன்மையில் இருந்து, பகிர்தல் பண்பைப் பெறவேண்டும்—எனப் புரியப்படும் சூழல் உலக அளவில் எழுந்துள்ளது. இதில், மேடைப் புறக்கணிப்பு ஒரு அம்சம் மட்டுமே. அது மிக முக்கியமானதொரு அம்சம். படச்சட்ட மேடையில் நாடகம் செய்வதன் சரி தவறு; அல்லது இயலும் இயலாது என்பதல்ல இங்குக் குறிக்கப்படுவது. அம்மேடை முன்னிறுத்தும் அனுபவத்தில் உள்ள ஆதிக்கத் தன்மைகளைச் சுதந்திர அரங்கம் புறக்கணிக்கிறது என்ற கலாச்சாரக் கோட்பாடே இங்குத் தொழில்படுகிறது. தமிழகத்தில் இது குறித்த விவாதமும் சூடுபறக்க நடக்கிறதே தவிர, அதன் கோட்பாட்டுப் பின்னணியில் நடைபெறுவ தில்லை. சொல்லப்போனால் ஒரு மேடையில் வெவ்வேறு கருத்துப்பரிமாணங் களை எதிர்கொள்ளும் தன்மைகூட இல்லாது, கிடைத்த மேடையில் ஒற்றைப் பரிமாணத்தில் தத்தம் வாதத்தை முன்வைக்கும் போக்கும் இங்குக் காணப்படுகிறது.

இத்தகைய செயல்பாடும் கோட்பாடும் கொண்ட பாதல்சர்க்காரின் பனுவல்கள் முன்வைக்கும் அரசியல் பற்றிய விரிவான விவாதம் தமிழகத்தில் இதுவரை முன்னெடுக்கப்படவில்லை என்றே சொல்லலாம். திருச்சி பாதல் சர்க்கார் நாடகவிழாவில் ஓரளவு கிளம்பிய இவ்விவாதத்தை மேலும் செழுமைப்படுத்தும் போக்கில் தமிழகச் சூழல் அமையவில்லை. விவாதம் சரியான கோணத்தில் புரிந்து கொள்ளப்படவில்லை. ஆனால் விவாதத்தைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்த நாடகக்குழு ஒன்றைச் சேர்ந்த நடிகர்கள், பாதல்

சர்க்கார் வழிபாட்டை விமரிசனம் செய்யும் போக்கில், விழா மேடைக்கு வெளியே சிறுநிகழ்ச்சி ஒன்றை நிகழ்த்தினர். இருவர், ஒருவரைத் தங்கள் தோள்மேல் தூக்கிக் கொள்ள; வாழ்க! வாழ்க! சர்க்கார் வாழ்க!! என்று பலர் கோஷமிட்டுக் கொண்டு ஊர்வலம் போல் சென்றனர். தன்னிச்சையாக இந்நிகழ்ச்சி நிகழ்ந்தது. இந்நிகழ்ச்சியின் வெளிப்பாடு விளைவு இங்கு நாடகக்காரர்களால் வசதியாகக் 'கண்டு கொள்ளாமல்' விடப்பட்டது. சப்தர் ஹஷ்மி அளித்த பேட்டியொன்றில் பாதல் சர்க்கார் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்:

''கருப்பொருளைப் பொருத்தவரை அவரது—நாடகங்கள் முழுக்க முழுக்க அராஜகமானது. நம்பிக்கை வறட்சியின் மொத்த வடிவம் அது'' என்பார். பாதல் சர்க்காரின் அரசியலாக அவர் வார்த்தையிலேயே வெளிப்படுவது:

''எங்களுக்கு நடப்புடன் ஒப்புதல் இல்லை. நாங்களும் வெறுப்புற்று இருக்கிறோம். எதிர் காலத்தைப் பற்றி எங்களுக்கும்பல எண்ணங்கள் உண்டு. எதிர்காலம் பற்றிய எங்கள் எண்ணங்களை ஒட்டி எடுக்க வேண்டிய நட வடிக்கைகளைத் தியேட்டர் மூலமாக எடுத்து, பார்வையாளர்கள் உணரும்படிச் செய்கிறோம். முன்னால் சொன்ன கோட்பாட்டின்படி இது புரட்சிநாடக அமைப்பு எனலாம்.''

ஆனால், இந்தக் கோட்பாட்டின்படி அவர் ஒரே மூச்சில் மார்க்ஸ், ஏங்கெல்ஸ், ஃபிராய்டு, லெனின், ஹிட்லர், போரிஸ் பெக்கர்...என்று தாவுகிறார்! 'பிறகொரு இந்திரஜித்' நாடகத்தில்,

கொடேஷன், டெண்டர், ஸ்டேட்மெண்ட், ஏகாதிபத்தியம், பாசிசம், மார்க்சிசம் என்று வசனம் வருகிறது. சர்க்கார் நாடகங்களுக்கே உரிய துண்டு துண்டான (Fragmentary) நடையில், ஒன்று இரண்டு என அடுக்கிக் கொண்டே போகும் போது எந்த 'இசமும்' அர்த்த மற்றதாகி விடுகிறது. அதே போக்கை 'ஊர்வலம்' நாடகத்திலும் காணலாம்.

வயோதிகன்	கண்டுபிடித்து விடுவாயா?
பையன்	'தெரியாது? நாம் எதைத் தேடுகிறோம்?
வயோதிகன்	'வீட்டிற்குப் போகும் வழியை'

'எதைத் தேடுகிறோம்' என்று தெரியாமல் தேடி அலைபவர்கள் ஊர்வலத்தைத் தேடுகிறார்கள்.

பையன்	எதற்காக ஊர்வலம்?
வயோதிகன்	நமக்கு வழிகாட்டுவதற்கு. வீட்டிற்குப்போகும் வழி.
பையன்	(கள்ளப்போடு) நான் நிறைய ஊர்வலங்களைப் பார்த்துவிட்டேன். அவை எந்தவழியையும் காட்டுவதில்லை. எப்போதும் அதேவழி....அதே....அதே.....
வயோதிகன்	ஷ்..ஷ்...கேள்...அதோ! அது வருகிறது.
பையன்	(நம்பிக்கையின் கீற்றோடு) நிசமாகவா? நிசமான ஊர்வலமா?
வயோதிகன்	அப்படித்தான் தெரிகிறது. நிச ஊர்வலம்.
பையன்	ஊர்வலத்தில் இருப்பவர்கள் யார்?
வயோதிகன்	மனிதர்கள்...மாதிரித் தெரிகிறார்கள்.

(வார்த்தைகளற்ற பாடலோடு ஊர்வலம். நம்பிக்கைப்பாடல்.... வருங் காலத்திற்கான பாடல். அது கனவுகளின் ஊர்வலம். **கனவு**களின் பாடல்....) (தடித்த எழுத்து என்னுடையது)

'ஊர்வலம்' நாடகத்தின் இறுதிப்பகுதி இது. பையன் களைப்படைந்து, எதைத் தேடுவதென அறியாது, ஊர்வலத்தில் வருபவர்கள் மனிதர்கள் என நினைத்து மகிழ்வதில் இங்கு நம்பிக்கைக் கீற்று வருகிறதாம். அதுவும் வார்த்தைகளற்ற நம்பிக்கை. பரீக்ஷா நிகழ்ச்சியில் ''நாங்கள் வெல்லுவோம்''

பாடல் முழங்க இந்நாடகம் நிறைவுறும். அதை ஒட்ட வைத்தாலும்கூட நம்பிக்கை வழங்காத திசையறியாத, 'தீர்த்த ஸ்தலங்கள் அற்ற', தீர்த்த யாத்திரைகளாகத்தான் சர்க்காரின் பனுவல்கள் அமைகின்றன.

'போமா' நாடகத்தில் அரசியல்வாதிகளின் பொய்முகம் அம்பலப்படுத்தப் படும் போது, இந்தியாவின் பொருளாதார அடித்தளம் பற்றிப் பேசப்படுகிறது.

சோறு தயாரா இருக்கா? போமாவுக்குப் பசி. போமாவின் பசி; பித்யாவின் பசி; கோமோரின் பசி.

இந்தியாவின் பொருளாதார அடித்தளம்....கடலின்பசி....இந்தக்கடல்... என்று போகிறது.

பசி, உடல் சார்ந்த உணர்வு. அது வர்க்கம் சார்ந்ததாக வெளிப்படும்போது, வறுமை ஆகிறது. அதைப்பற்றிய குறிப்புகள் போமாவில் வெளிப்பட்டாலும், பசியைப் பிரதானப்படுத்தும்போது, நகசார், மத்தியதர வர்க்கத்தின் இரக்கத்தையும், குற்ற உணர்வுவையும் தூண்டுமளவு, கோபத்தையும் செயலூக்கத்தையும் காட்டவில்லை. 'போமா' நாடகத்தின் இறுதியில் ப்போமா இருப்பதைப் பற்றிச் சொல்வது முதல் நபரின் **கனவுக்குரல்**. ஆம்! இங்கும் இது கனவு நிலைதான்.

''உனது கோடரியை எடு போமா! அது ரொம்பக் கனமாக இருக்கிறது. என்னால் அதைத் தூக்க முடியாது. நீ தூக்கு.....போமா..... வா....வெட்டித் தள்ளு'' என்று கூறியபடியே நபர்-1 (இப்பாத்திரம் பாதல் ஏற்பது) கோடரியைப் பற்றுகிறான். விஷக்காட்டை வெட்டியெறியும் பணிக்கான குரல் எழுகிறது.

நபர்-5 (போமாவாக அறிமுகமாகிறவர்) 'சீக்கிரம் வாங்க; விஷமரங்கள் மண்டி வளர்கின்றன' என்று கதற செயல்பாடு தொடர்கிறது. எனவே இங்கும் கனவுதான்! மக்களின் செயல்பாடு கனவுத்தளத்தில்தான்.

'பிறிதொரு இந்திரஜித்'தில்

'' 'யாரை அடிக்கிறதுன்னு தெரியல எனக்கு' 'எனக்கு வருத்தப்படத் தான் முடியுது. இரக்கம் வருது. ஆனா, உன்னை மாதிரி கோபப்படத் தெரியலே.' எனக்கு அந்த சக்தி இல்லை. சக்தி இருக்கிறமாதிரி கனவு கண்டேனே தவிர, நான் ரொம்பச் சாதாரண மனுஷன்'' என்று பேசும் இளைஞர்கள்.

இந்த இயலாமை, சலிப்பு, நம்பிக்கையின்மை அனைத்துமே புரட்சிக்கோ, கிளர்ச்சிக்கோ எதிர் வினைவுகளாகவோ முடியும். ஸ்பார்ட்டகஸ், இந்திய சரித்திரம், சாதா—காலோ போன்ற ஸ்தூலமான அரசியல் பின்னணியில் எழுந்த நாடகங்களே ஓரளவு விதிவிலக்கு.

தமிழ்நாட்டில் அவரது பயிற்சிகள் எவ்வாறு பரவுகின்றன என்பதோடும் மேற்குறித்த அவரது அரசியல் போக்கைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டியுள்ளது. எவ்வித அடிப்படையான அரசியல் கோட்பாட்டுத்திட்டமும் இன்றி, வெறும் சீர்திருத்தவாதத்தை முன்னெடுக்கும் தன்னார்வக் குழுக்கள்தான் தமிழகத்தில் பாதல்சர்க்காரிடம் அதிகமாகப் பயிற்சி பெற்றுள்ளன. தொடக்கத்தில், தமிழகத்தில் பாதல்சர்க்காரை அறிமுகப்படுத்திய அரசியல் பின்புலம், இன்றைய பின்புலம் ஆகிவற்றை நாம் புரிந்து கொள்வது அவசியம். சர்க்காரிடம் பயிற்சிபெற்ற தன்னார்வக்குழுக்கள், இப்போது தமிழ்நாடு முழுவதும் பரவலாக வீதி நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றன. இந்தப் பின்னணியில் சர்க்காரின் ஆளுமையையும் புரிந்து கொள்ளவேண்டும்.

நகரம் சார்ந்த கலாச்சாரத்தில் தொடங்கிய சர்க்கார், தனது சுய அரசியலின் வெளிப்பாடாக அரங்கை முன்னெடுத்தார். அவரது அரங்கச் செயல்பாடு, மேற்குறித்த வீதிநாடகச் செயல்பாடுகளிலிருந்து வேறுபட்டது என்பதையும் அவர் உணர்ந்துள்ளார். அவர்கள், தங்களது பணிக்குத் தேவையான பயிற்சிகளைப் பெறுவதோடு, அடிப்படை அரசியல் பேசும் நாடகங்கள் செய்ய அவற்றைச் செய்து வருபவர்களுக்கு ஆதரவு அளிக்க வேண்டியதன் அவசியத்தையும் வலியுறுத்துகிறார்.

-இங்கு அவர் கனவுதான் காண்கிறார்!!

முதலாவதாக, வீதி அரங்கம் நடிகர்களால் ஆனதல்ல. மாறாக இயக்க வாதிகளை நடிகர்களாகக் கொண்டது. அப்படிப்பட்ட வீதி அரங்கக்காரர்களாகத் தன்னார்வக் குழுக்களைச் சேர்ந்தவர்கள் உள்ளனரா? என்பது சிந்திக்க வேண்டிய விஷயம். இது தனி நபர்கள், அவர்களது சிரத்தை குறித்ததல்ல அவர்கள் செயல்படும் தளம் கொண்டுள்ள அரசியல் பற்றியது. விரிவாக விவாதிக்க வேண்டிய விஷயம் இது.

இரண்டாவதாக, தமிழகத்தில் இவரது பட்டறைகளில் பங்கேற்றவர்களின் நாடகச் செயல்பாடுகள் பற்றியது. எனக்குத் தெரிந்தவரை 1992ல் சென்னை யில் நடந்த முகாமில், பாண்டிச்சேரி பல்கலைக்கழகம், சென்னையில் உள்ள பல்கலை அரங்கம், ஆடுகளம் பிரதிநிதிகள், கேரள ஒடேசா இயக்கப் பிரதிநிதி என ஐந்நாறுபேர்தவிர, மற்ற அனைவரும் தன்னார்வ மற்றும் கிறித்துவ அமைப்புக்களைச் சேர்ந்தவர்கள். 1993ல் மதுரை முகாமல் மு. இராமசாமி, அ. மங்கை தவிர பிற அனைவரும் தன்னார்வ, அதிலும் மேலதிகமாக, கிறித்துவ சபைகளைச் சேர்ந்தவர்கள்.

அமைப்பாளர்கள், தங்களது தேவை, மற்றும் வசதிகளுக்கு முன்னுரிமை அளிக்க வேண்டி இருக்கும் என்பதைப் புரிந்து கொண்டாலும் கூட, சர்க்காரின் இப்பயிற்சிகள் எத்தகைய விளைவுகளை, எந்த மக்கள் மத்தியில், ஏற்படுத்தக் கூடும் என்பதையும் நாம் இணைத்துப்பார்க்க வேண்டும். இவர்கள், தங்களது உடனடித் தேவைகளோடு, ஆண்டுக்கொரு முழுநீள நாடகமாவது, அடிப்படை அரசியல் தன்மையோடு தயாரிக்க வேண்டும். (இவ்விதம் தயாரிக்கத் திட்டமிட்டிருப்பதாக அறிகிறேன். அது வரவேற்கத்தக்கது) மேலும், இவர்கள் தமிழகத்தில் நடைபெறும் பிற அரங்கச் செயல்கள் குறித்தும் அறிமுகப் படுத்துவது அவசியமாகும்.

நானறிந்த வரையில், பாதல் சர்க்காரின் தாக்கத்திற்கு ஆட்பட்ட எவரும், அவரது பணிகளோடு விமரிசனபூர்வமாக உறவுகொள்ள முடிந்ததில்லை. அவர்கள் அம்மனிதனின்பால் அத்தனை ஈர்ப்பு கொள்கின்றனர்'' என்று கூறுவார் ஹஷ்மி. உண்மைதான் என்பதை அவரோடு பயிற்சி பெற்ற எவரும் மறுக்கமுடியாது. பாதல் சர்க்கார் என்ற மனிதர்பால் கொள்ளும் ஈர்ப்பும், உறவும் வேறு; அவரது பனுவல்களை அணுக வேண்டிய முறைவேறு; அவரது அரங்க முறைகளைக்கற்றுத்தேர்வதில் காட்டும் முனைப்பு வேறு; அவரது பயிற்சிகள் தமிழகத்தில் எடுத்துச் செல்லப்படும் தளங்கள்—அவற்றின் அர்சியல் பற்றிய விவாதம் வேறு; என்று பல்வேறு தளங்களில் அணுக வேண்டிய கட்டத்தில் தமிழக அரங்கச்சூழல் இன்று உள்ளது. வழிபாட்டுக் கலாச்சாரத்தில் ஊறியிருக்கும் நமக்கு இது சிரமமாகத்தான் இருக்கும். ஆனால், விமரிசன பூர்வமாக வள்ராத உறவுகள் செழுமையானதாக அமைய வாய்ப்பில்லை.

இந்தப்பின்னணியில்,

-பாதல் சர்க்கார் நாடகங்கள் தமிழில் இதுவரை அறிமுகமான விதம்.

-அவர் முன்னிறுத்தும் அணுகுமுறைக்கோட்பாடு.

-அவரது பனுவல்கள் காட்டும் அரசியலில் உள்ள செயலூக்கமற்ற சமூக விமரிசனம்.

-தமிழகத்தில் அவரது பட்டறைகளில் கடந்த சில ஆண்டுகளில் ஈடுபட்டு வருவோரின் செயல்பாடுகள்; அவர்களது வருங்காலத்திட்டங்கள்.

போன்றவற்றைக் குறித்த ஆழமான விவாதங்களைத் திறந்த மனதோடு எதிர்கொள்வதே செழுமையான போக்கிற்கு வழிவகுக்கும்.



17. வீதி நாடகங்கள் - சில அனுபவங்கள் ★

மு. இராமசுவாமி

ஒரு வசதிக்காக இதைத் 'திறந்தவெளி' நாடகங்கள் என்றே அழைக்கலாம். இந்தத் திறந்தவெளி 'வீதி' என்பதை மட்டும் அடக்காது; 'தெருமுனை' என்பதை மட்டும் கொள்ளாது; இதனுள் 'பார்க்'கும் அடக்கம்; பள்ளிக்கூட விளையாட்டு மைதானமும் அடக்கம். கல்லூரித் தோட்டங்களும், பல்கலைக் கழக மலையடிவாரமும், கிராமங்களும் அடக்கம். இம் மாதிரியான நாடகங் களில் நடிகர்-பார்வையாளர் இருவருக்குமிடையிலான நெருக்கம் ரொம்பவும் இறுக்கமானது. நாடகம் தன்னிலையில் பார்வையாளனைத் தேடி வருவது. நடிகர் - பார்வையாளர் இருவரும் ஒரு கால பரிவர்த்தனைக்கு நேரடியாகக் கலக்க வேண்டிய தேவையினடிப்படையில், சமூக அனுபவங்கள் தனிமனித வெளிப்பாடுகளாகையில், அந்தக் கணத்திலேயே தனிமனித அனுபவங்கள் சமூக வெளிப்பாடுகளாகி இரண்டும் ஒன்றையொன்று சார்ந்திருக்கின்றன. இது தன்னிலையில் தாழ்வுறாத பார்யைாளரை - மக்களைத் தேடிப்போகிற இதுபோன்ற திறந்தவெளி நாடகங்களில்மட்டுமே சாத்தியம்.

'ரோட்டை' மேடையாக்கியது ஒன்றும் புதிதில்லை. ரொம்பவும் பழையதுதான். பின் இதன் நிலைபாடுதான் என்ன? சினிமா, டெலிவிஷன் தொழில் நுணுக்க வளர்ச்சியில், பார்வையாளரிடத்துப் பிரிந்து சென்றிருந்த மேடை 'சுருங்கி' அல்லது தன்னளவில் பொருள் விரிந்து பார்வையாளரைத் தேடிவருகிற நிலையில் இன்றைய தேவையை ஒட்டி இது அவசியமானதா கிறது. அச்சு இயந்திரம் வரவும் - அதிலும் குறிப்பாகப் புதுக்கவிதை, கவிதையில் ஜனநாயகத்தன்மையை நிறுவியதைப் போல் இது போன்ற திறந்த வெளி-சிறுநாடகங்கள் நாடகத்தில் ஜனநாயகத்தன்மையை எட்டுகின்றன என்று கொள்ளலாம். இங்கு ஜனநாயகம் என்பது அதன் விரிந்த பொருளில் அல்ல. யார் வேண்டுமானாலும் எங்கு வேண்டுமானாலும், எப்படி வேண்டு மானாலும் நாடகம் போட முயற்சிக்கலாம் என்கிற நிலையில் - மரபுகள் மீறிய நிலையில் - பரவலாகிற நிலையில்.

★ இக்கட்டுரை 'பரிவர்த்தனா' சென்னையில் நடத்திய வீதிநாடகங்கள் பற்றிய கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்டது.

நாம் வாழுகிற இந்தச் சமூகத்தில், வியாபாரம், பணம் அதற்குரிய விளம்பரங்களுமே நம்மை நிர்ணயிக்கின்ற சக்திகளாக இருக்கின்ற நிலையில் நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகளையும், பணம் ஒன்றை மட்டுமே குறிக்கோளாகக் கொண்டு, அதன் பயனாய்ப் பார்வையாளரைக் குஷிப்படுத்தி நிகழ்த்திச் செல்கையில் அதனோடு முரண்படுகிற நிலையில், நம்நிலை இதற்கு முழுவது மான எதிர்நிலையாகிறது. முழுவதுமாகப் பணம் சம்பாதித்தல், அதற்கான முயற்சிகளை நாடகத்தில் மேற்கொள்ளல் என்பதை இழக்கிற ஆக, பத்திரிகைத் துறையில் சிறுபத்திரிக்கைகளின் சமூகப்பங்கு என்பதன் நீட்சியாகவே இதையுங் கொள்ளமுடியும். இந்தச் சிறுநாடக - வீதி நாடக இயக்கங்களும், நேற்றைய சிறு பத்திரிகைச் சூழலில் ஈடுபட்டவர்களின் ஒரு தொடர் ஈடுபாடாகவே இருப்பதாகப்படுகிறது. இங்கு, கோபப்பட்டு, தனிப்பத்திரிக்கை கள் நடத்துதல் போல் முடியாது; பலபேர் சேர வேண்டியதிருக்கிறது. இந்தப் பலரின் கூட்டு உடனடி எதிர்விளைவைத் தொடர்ந்து தன்வீச்சை நீட்டுகிறது.

இந்த நாடகங்களுக்கான செலவுகள்?

'பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும்' நாடகத்திற்கான மொத்தச் செலவு 160 ரூபாய்தான். மூன்று தமுக்குகள் வாங்கிய வகையில் ஒரு முறைதான் இது. இதன்பின் எத்தனை முறைகள் போட்டாலும் காப்பி குடிக்கிற முறுக்குத் தின்கிற செலவிருந்தால் தான்செலவு. இத்தனை ஆயிரம் செல வழிக்கப்பட்டது என்ற டம்பம் அடிக்க முடியாது. எளிதாக எங்கு வேண்டுமானாலும் பேனா பென்சில் போல்கொண்டு செல்லக்கூடியது. மற்றப்படி சந்தனம், நாமக்கட்டி, ஐபுரோ பென்சில் - இவைதான் மேக்கப் சாதனங்கள். உடைகளைப் போலவே அவரவர் வீட்டிலிருந்து அவரவர்களின் கைங்காியம் பகல்வேளையில் போடுவதானால் ''லைட்'' ஐப்பற்றிய செலவும் இல்லை.

'ஆஸ்தான மூடர்கள்' நாடகத்திற்கான செலவுங்கூட நான்கு இருபத்தி அஞ்சி பைசா 'டீ' க்களுக்கான செலவு மட்டுமே. இதுவும் ஒருமுறைதான். 'நல்வாழ்வை நோக்கிப் பீடுநடைபோடுகிறது நாடு' நாடகத்திற்கு ...ம்ம்ம்... ஒன்றுமேயில்லை. டீ குடித்தால்தான் செலவு. சே: நாடகம் எவ்வளவு சுலபமாயிட்டது.

இந்த நாடகங்கள் எதைக் காட்டுகின்றன?

'பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும்' - சமத்துவம், சகோதரத்துவம் என்று வாயளவில் பேசியபடி, அணு ஆயுதச் சோதனைகளைத் தங்கள் ஆழ் கடலில் நடத்திவரும் இந்தத்தன்னலக் காரர்கள் உயிர்ப்பிக்கின்ற நாசசக்தி அவர்களை அழித்தல் என்பதை விடவும் மக்களையும் அழிக்கமுயலும் பாமரர்களைத் தயாராயிருங்கள் - என்பதைத்தான் நமக்குப் பழக்கமாகிப் போன சிங்கத்தை உயிர்ப்பிக்கின்ற மூன்று பண்டிதர்கள் கதையாகக் காட்டப் பெற்றுள்ளது.

'ஆஸ்தான மூடர்கள்' - ஆத்மா நேசிக்கத் தெரி மல் வெறும் காலைப் பிடித்துக் கொண்டு. அதற்குக் கோஷ்டி சண்டை போடுகின்ற புத்திஜீவி மூடர்களையும் சுதாசரித சாகரத்திலுள்ள நம்முடைய பழைய கதை வடிவில் காட்டப்பட்டுள்ளது.

'நல்வாழ்வை நோக்கிப் பீடுநடை போடுகிறது நாடு' - பணம் உள்ளவன் காலடியில் இந்தச் சமூகம் பவ்யமாகக் கிடந்து கொண்டே. - The nation is marching towards socialism என்கிற அர்த்தமற்ற கோஷங்களை எழுப்பிக் கொண்டிருக்கிற போலித்தனம் காட்டப்படுகிறது.

இதில் என் அனுபவம் என்பது எது?

இயக்கியவன் என்கிற நிலையில் என் தனிமனித வெளிப்பாடு பார்வையாளர் என்கிற சமூக அனுபவத்தில் தீட்டுதலுக்குப் பின் மட்டுமே எனக்கு அது அனுபவமாகலாம். இந்தச் சமூக அனுபவமோ என் தன்னிலை அனுபவத்தைத் தருகிறது. முழுமையில்! இதுதான் நாடகநிலையில் முக்கியம் வாய்ந்தது. தமிழவன் 'இலக்கிய வெளிவட்டம் 9ல்' 'தெருமுனை நாடகங்கள்' என்று ராஜாஜி பார்க்கில் நடத்தப்பட்ட 'பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும்' பற்றி எழுதியிருந்தார். அதில், ''சில நாட்களுக்குமுன் மதுரை காந்தி மியூசியத்துக்கு எதிரில் ராஜாஜிபார்க்கில் இத்தகையதொரு நாடகத்தைப் பார்த்துத் தமிழில் நாடகம் தோன்றும் காலம் வெகுதூரத்தில் இல்லை என்று எனக்குள் சொல்லிக் கொள்ளும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. இந்த என் அனுபவத்தை

வாசகர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்வதே இக்கட்டுரை எழுத என் தூண்டுதல்'' என்று குறிப்பிடுகிறார். இந்த அனுபவம் பார்வையாளர் நிலையில் ஏற்படக் கூடியது. வித்தியாசமானது இந்தப் பார்வையாளர் அனுபவத்தின் ஊடுருவிய நிலையில் அறிவார்ந்த நிலையில் கிடைப்பது தான் இயக்கியவனின் நடித்தவனின் சம்பந்தப்பட்டவனின் முழு அனுபவமாகலாம். அதாவது அவனது செயல்கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளப்பட்டதைப் பொறுத்து.

இந்த நாடகங்கள் பார்வையாளன் சம்பந்தப்பட்ட நிலையில் எதைச் சாதித்தன?

26.3.79 அன்று தேவகோட்டையில் நாடகம் போடப்போகையில் மதுரை வர, கருமாத்தூர் - மதுரை பஸ்ஸில் ஏறுகிறோம் - பின்னாலிருந்து ஒரு கிராமவாசி, வயது நாற்பது இருக்கும். அவர்-

''தம்பி நாடகம் போடுறவகதானே நீங்க''

''ஆமா: நீங்க எப்பப் பார்த்தீங்க''

''கருமாத்தூர்ல போட்டீங்கில்ல...காலேஜ்ல.. நான்

மூணாண்டிபட்டிதான்...''

உள்ளுக்குள் சிறு சந்தோஷம்:

'ஓங்க பேரு...''மீண்டும் ஆரம்பிக்கிறேன்.

''ராஜாத் தேவரு''

''நாடகம் எல்லாம் எப்படியிருந்திச்சி?'' - சந்தோஷம்

கொஞ்சமாய்ப் பருக்கிறது தெரிகிறது. அவர் ஆரம்பிக்கிறார் -

''நல்லாயிருந்திச்சி... அந்த அட்டயத் தொடுதாங்களே. அது... துட்டு உள்ளவனுக்குத்தான் எல்லாம்... இல்லேன்னா

தலகுனிஞ்சிதான் போகணுங்கறது நல்லாயிருந்திச்சி... பைத்தியக் காரப்பயலே ஒலகம் இப்படி இருக்கு... முடிஞ்சா பொளச்சுக்க...

ஒரு அறிக்கதான்... எப்படிப் பொளைக்கணும்னா சொல்லமுடியும். என்ன நான் சொல்றது... ஒரு அறிக்கதான்...''

என்னால் இந்த 'அறிக்கையை' மீறிப் போக முடியவில்லை. எவ்வளவுபெரிய பதம், message என்பதன் தமிழ்தானே அது. கிராமத்துப் பாஷையில் அது 'அறிக்கை'யா? கலைவடிவங்கள் ஒவ்வொன்றும் இதைத்தானே செய்ய வேண்டும். இதை ஒரு கிராமத்து விவசாயி கூறுவதென்றால். நாடகத்தில் வசனமேகிடையாது. ஊமைநாடகம். மெதுவே விடுபட்டு மீண்டும் அவரிடம்

''அந்த நாடகம் ஒங்களுக்குப் புரிஞ்சுதா?

''நல்லாப் புரிஞ்சுதுங்கேன்''

இன்னும் ஏதும் பேசவேண்டுமென்ற ஆர்வம். உடனே, ஆரம்பிக்கிறேன்.

''இல்ல கிராமத்துக்காரங்களுக்கெல்லாம் அது புரியாதுன்னு செலர் சொல்றாங்க. அதான் காலேஜ்ல மட்டும் போடுறோம். அதாங் கேட்டேன்.

இது எதைச் சாதித்தது? ஒரு கிராமத்தவன் இவன் 'பிரக்ஞை' படிக்காதவன்; இவனுக்குப் 'பரிமாணமோ' 'விழிகளோ' கூட புரியாது-இதைப் பற்றி விகற்பமின்றி இயல்பாகப் பிரஸ்தாபிக்கிறான் என்றால் எப்படி? இங்குதான் நாடகம் அவனைத்தேடிக் கலந்த நிலையில் - காரியார்த்த நிலையில் மற்றவற்றை விடவும்'செலவில்லாமல் அதிகம் சாதிக்கமுடியும் என்பதைக் காட்டுகிறது. 'அறிக்கை'யை அவரிடமிருந்து பெறுதலும்-மற்றைய பகிர்தலும் தானே என்னை அனுபவிக்கச் செய்கின்றன. பார்வையாளர் பகிர்தலின் அடிப்படை யில் நான் பெறுகிற இந்த அனுபவங்களே ஆழமானவை.

16இல் தியாகராசர் கல்லூரியில் 3 நாடகங்கள். அன்று 'பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும்' விதூஷகன் வரவில்லை. முந்தைய நாள் இரவு 11 மணிக்கு நாடகத்தின் இறுதிப்பகுதியில் நாடகத்தின் முழுமை சிதையாவாறு சிறுமாற்றம் செய்து சிங்கமாக வருகின்ற நானே விதூஷகனாக வும் வருவதாக முடிவாயிற்று. தியாகராசர் கல்லூரி திறந்தவெளி அறிவிப்பாளர் சரியாகச் சில விஷயங்களைக் கூறவில்லை. நான் ''இளவரசே! இளவரசே! என்று பல இடங்களில் தேடி ஓட, பார்வையாளரிடமிருந்து 'ஓ' என்ற இரைச்சல்.

''ஏய் மேட இங்கயிருக்கு'' - பல குரல்கள்

''எங்க போனார் இந்த இளவரசர்?'' என்க

''இங்கேயிருக்கேன் இங்கேயிருக்கேன்'' என்று பலகுரல்கள் மீண்டும் மீண்டும் சப்தங்கள். கணநேரம் யோசிக்கிறேன்... நகர்ப்புறக்கல்லூரி... நானே வெடிக்கிறேன்...

''ஒழுங்கா நாடகத்தைப் பாக்கணும்னா பாருங்க. நா ஒண்ணும் பணத்துக்காகப் போடவரல. கிரிடிசைஸ் பண்ணுங்க ஆனா முடிஞ்ச பின்னால பண்ணுங்க. இல்ல எனக்கொண்ணும் போடணுங்கற அவசியம் இல்ல'' - நிறுத்தி விட்டு நிற்கிறேன்.

அக்கல்லூரி விரிவுரையாளர் '' நம் கல்லூரியின் பெயரைக் காப்பாற்றுங் கள்'' என்று சப்தமிட்டார்.

''தப்பா நெனைக்காதிங்க. தயவு செஞ்சி அமைதியாயிருங்க'' என்றபடி நாடகத்தை அதன் போக்கிலேயே நடத்துகிறேன். பின் ஒவ்வொரு தமுக்கு சப்தங்கள். அதைத் தொடர்ந்து அமைதி. நாடகம் ஒழுங்காக நடை பெறுகிறது. எங்களுக்கும் பார்வையாளருக்கும் கொடுக்கல் வாங்கல்கள் மிக அருமையாக நாடகத்தை வளர்த்துச் செல்கிறது. நடிகன் என்கிற நிலையில் ஏற்பட்ட இந்த அனுபவம் - இயக்குநன் என்கிற நிலையிலும் விரிகிறது. மூன்றாவது நாடகம் முடியவும் அவர்களின் கருத்துக்களை என் முகவரிக்கு எழுதச் சொல்கிறேன். கூட்டத்திலிருந்து சில குரல்கள்

''கடைசி நாடகத்தைத் திரும்பப் போடுங்க. ஒன்ஸ்மோர்''
''நாடகத்த எப்படிங்க திரும்பப்போடுறது. வேறடெத்ல போடும்போது சந்திப்போம் ரொம்ப நன்றி. வாரோம்'' - நான் ....கூட்டம் வருகிறது. ''சார் நாங்க கலாட்டா ஒன்னும் பண்ணல சார்! ஆரம்பிச்சது எங்களுக்கு ஒண்ணுமே புரியல. புதுசா இருந்ததுனாலே புரியாமத்தான் கத்துனோம். ரொம்ப நல்லா யிருந்தது சார்! ஒங்கள எங்க சந்திக்கலாம்...''

-இப்படி... இது இயக்கியவன் என்கிற நிலையில் எனக்கும் மற்றும் சம்பந்தப்பட்டவர்கள் அனைவருக்கும் புது அனுபவம். இது எப்படி முடிந்தது? நாடகம் நடைபெற்ற அத்தனைக் கல்லூரியிலும், மாணவர்கள் கடைசிவரை இருந்ததை அங்குள்ள ஆசிரியர்களே ஆச்சரியமாகப் பேசினரே - இது

எதனால்? எந்த அசிங்கங்களும் இல்லாமல் பார்வையாளர்கள் இதைக் கடைசிவரை ரசித்தது, பார்வையாளர் மேல் பழி சுமத்துகின்ற நம்மவர்களை நன்கு இனம் காட்டியது.

''முட்டிக்கு மேலே கொஞ்சம் சேலயத் தூக்குங்க...முந்தானயக் கொஞ்சம் நழுவ விடுங்க'' - அப்பத்தான் சார் பார்வையாளர்கள் ரசிப்பார்கள் 'டேய் மலைவிழுங்கிகளா' என்று கத்த வேண்டும் போல் தோன்றுகிறது. இப்படிச் செய்தால் எவன் பார்க்கமாட்டான். கிச்சிமுச்சி காட்டினால் இன்னமுந்தான் கம்புக்கட்டை அகலத் திறப்பான். ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி சொல்வதைப்போல் (Stanislavsky, My Life in Art, P. 355) ''நடிகன் பார்வையாளனைச் சந்தோஷப்படுத்த - திருப்திப்படுத்த எவ்வளவு அதிகம் விரும்புகிறானோ அதைவிடவும், படைப்பாக்கத்தில் பங்கு பெற முயற்சிக்காமல், அதிக சந்தோஷப்படுத்தப் படவேண்டுமென்று பார்வையாளர்கள் எதிர்பார்ப்பார்கள் என்று நான் உணர்கிறேன். ஆனால் நடிகன் பார்வையாளர்களைச் சார்ந்திருத்தலை (வெறும் குஷிப்படுத்துதலை)நிறுத்துகையில் பார்வையாளன் அதிகப் படியான ஈடுபாட்டோடு நடிகனை - நாடகத்தைக் கவனிக்க ஆரம்பிக் கிறான்''-என்பது உண்மை. வெறும்பொழுதுபோக்குகிற ஒன்று மட்டுமே யில்லை இல்லை. பொழுதைத் தன் வயப்படுத்துபவை அவை.

8.1.78ல் காந்தி மியூசியத்திற்கு அருகிலுள்ள ராஜாஜி பார்க்கில் திடும்மெனச் சென்று தமுக்கடித்து நாடகம் தொடங்கப்பட்டது. மாலை 5 அல்லது 5.30 இருக்கும். காந்தி மியூசியத்தில் சினிமா நடிகர் எஸ்.எஸ். ஆரின் 'இரட்டை மனிதன்' நாடகம். பெரும்பாலான கூட்டம் 'பார்க்கின் காம்பவுண்ட் சுவர் முழுக்க. மற்றப்படி 'பார்க்'கினுள் சிறுவர்கள்-பொழுது போக வந்திருக்கும் குடும்பங்கள் என்று... முதலில் நாடகம் தொடங்குகையில் ஒரு விளையாட்டாக-எதுவும் புரியாமல்சிறுவர்கள் விதூஷகன் வேட்டியைப் பிடித்து இழுப்பதும் சந்திப்பதுமாக... ஒரு இரண்டு அல்லது மூன்று நிமிடங்கள் தான் இப்படி. பின் அவர்களே ஒருவருக்கொருவர் ''ஏய் சும்மாருடா'' ''ஏய்'', ''ஒழுங்கா பாக்கயா என்னா'' - இப்படியே குரல்கள் நாடகமும் முடிகிறது. எல்லாரும் வந்து ''நல்லாருந்திச்சி'' என்று சொல்லிப் போகின்றனர். ஒருவர் வருகிறார்.

''சார் இர்ராமானுஜங்கறவரு இங்க இருக்காரா?

'' நான், ''ஏன்?

இல்ல.. இந்த வடக்கு வெளி வீதியிலிருந்து ஒரு பத்திரிகை வருது பாருங்க...

''எது... விழிகளா?

''ஆமாமா... அதுல அவரு பேட்டியப்படிச்சேன். அதுல யிருந்துதான் இப்படி நாடகங்களைப் பத்தித் தெரியும். மொதல்ல என்னை உயிர்ப்பித்தது யார்' ங்ற சத்தங்கேக்கவும் நா என்னமோ இந்தக் கிறிஸ்தவுங்கதான் ஏதோ போடுறாங்களோன்னு நெனச்சேன். அப்புறந்தான் 'விழிகள்'ல் படிச்சது ஞாபகம் வந்திச்சி...

முகவரி கொடுக்கிறார். செல்கிறார். சிறுவர்கள் எல்லாம்,

''அண்ணே அடுத்த வாரமும் போடுங்கண்ணே... டிக்கட் பத்து பத்து காசு வச்சுக்கலாம்''.

''ஆமாண்ணே பத்துபைசா வச்சுக்கலாம்'' - பல குரல்கள். உள்ளபடியே இதயம் ஒரு சுத்துப் பெருத்ததாக... பார்வையாளர்களைப் பற்றிப் பொய் சொல்பவர்களைப் 'போஙகடா சோமாறிங்களா'' என்று உரக்கக் கத்த வேண்டும் போல்... இரண்டு சிறுவர்கள் பக்கத்துச் சிறு குளத்திலிருந்து இரண்டு அல்லி மலர்களைப் பறித்துக்கொண்டு வந்து நடிகர்களிடம், ''இந்தாங்கண்ணே! இதவச்சுக்குங்க... எங்க பரிசு'' - இது எந்தச் சொறிதலும் இல்லாமல் சிறிய மனசுகள் உவந்து கொடுத்த பரிசு. இது நமது நாட்டின் மற்றெல்லாப் பரிசுகளை விடவுமே கூட உயர்வானது என்றுதான்படுகிறது. வெளியே வருகிறோம். வேர்க்கடலை வண்டிக்காரன். ''கொஞ்ச நேரம் கூட்டத்த அப்படியே நிறுத்திட்டீங்களே'' - சிறுவர்கள் கொடுத்த முல்லைகளை நினைத்தபடி வானத்தைப் பார்த்து முறுவலிக்கிறேன். நட்சத்திரங்கள் இயல்பிற்கு மாறாகப் பெருத்திருக்கின்றன. அனுபவிக்கிறேன்.

11.3.79 நாகமலை புதுக்கோட்டை, காலனியில் தெருவில் 'பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்க்மும்' 'ஆஸ்தான மூடர்களும்' போடுகிறோம். தமுக்கொலி கேட்கவும் ரொம்பவும் குறைந்த குழந்தைகள் மஞ்சள் தாமரைகள் ஒவ்வொரு வீட்டு ஜன்னல்களிலும் பூக்கிற நிலை. அப்பா அம்மாக்கள் கொஞ்சநேரத்தில் வாசற்படியருகே வந்துநிற்கிற நிலை. நாடகம் தொடங்கு கிறது. இரண்டாவது நாடகம் தொடங்குகையில் அப்பாக்கள் - இன்னும் குழந்தைகள் நெருங்கி வருகிற நிலை. சில அப்பாக்கள். ''தம்பீ! வாரா வாரம் இப்படி ஏதாச்சும் போடுங்க நல்லாயிருந்திச்சி''. நண்பர்கள் நடிகர்கள் வீடுகளுக்குத் திரும்புகையில், அந்தந்தத்தெருப் பெண்கள். ''நாடகம் போட்டீங் களாம்லா...''

''யாரு சொன்னா''

குழந்தைகள் பார்த்துவந்து பாராட்டியதைச் சொல்கின்றனர். கூடவே ''வாராவாரம் போடப் போறீங்களாம்ல... அடுத்தவாரம் இங்கே போடுங்க.

நண்பர்கள் சொல்கின்றனர். நான் ரொம்பவும் மெதுவாகிப் பறப்பதைப் போன்ற அனுபவம்.

அடுத்தவாரம் அய்ந்தாறு குழந்தைகள் மாலை 4 மணிக்கெல்லாம் வீட்டிற்கு வருகின்றனர்.

''அண்ணா! இன்னைக்கி நாடகம் இல்லையாண்ணா''

''இல்ல பாப்பா வேற வேல இருக்கு. மதுரைக்கு போறோம்... அடுத்தவாரம் ...என்னா'' - நான்.

''மக்கும் நீங்க அடுத்தவாரம்பீங்க ஆனா எங்களுக்குஅடுத்தவாரம் திங்கட்கிழமை முழுஆண்டுத் தேர்வுல்லா''

எனக்கென்னமோ அவர்களை ஏமாற்றிவிட்டதாக ஒரு கஷ்டம்- கூடவேதேடி வருகிற அந்தச் சின்ன மனுஷிகளை நினைத்துச் சந்தோஷம். போகும்போது, வரும் போதெல்லாம் விளையாடிக் கொண்டிருக்கிற சிறுவர் சிறுமிகள்.

''அண்ணா! நாடகம் எப்ப''

''இந்த ஞாயிற்றுக்கிழம'' நான் அப்படியே இலவம்பஞ்சு மெத்தையை எடுத்து அணைத்துக் கொள்கிற ஆவலில்!

''பொய் சொல்றீங்க''

''இல்ல உண்மையா''

''நெஜம்மா''

சிரித்தபடியே ''நாங்க கட்டாயம் வருவோம்'' என்கின்றனர். ஏதோ வயிறு நிரம்பிய மாதிரி சந்தோஷம். இவைகளெல்லாமே கூட பக்கத்திலுள்ள குழந்தைகள். தள்ளியுள்ள குடிசையிலுள்ள சிறு பெண் மூக்கு வடித்த நிலையில் தனிமை வெட்கத்துடன். ''நாளைக்கி நாடகம் போடுங்க'' என்று எப்படிக் கூறுகிறாள்? இவர்கள் யாருக்குமே அந்தக் கிராமவாசியின் 'அறிக்க'யின் அர்த்தம் அளவு கூட புரியாது. பின் இவர்கள்? இந்த இரண்டு நாடகங்களுமே நம்முடைய மரபு சார்ந்த கதை என்பதால் அதை ரசிக்கின்றனர். நடிகர்கள் நடிப்பைப் பற்றிய இயல்பான பாராட்டுகள்-வெகுளித்தனமான கிண்டல்கள், சிறுவர்களை அனுபவிக்கச் செய்தால் போதும், மற்றை இடத்திலுள்ள வரவேற்பும் அதை ஒட்டியேதான் இருக்கும். அதே சமயத்திலேயே பணம் செலவழிக்கிற, செலவு அதிகமாகிற விஷயங்களும் நம்மைவிட்டுத்தானே விலகுகின்றன.

நாடகத்தின் பிரதான தேவை-ஜீவன் எதுவென்பது இதனடிப்படை யிலும் எழுகிறது. நடிகனும்-பார்வையாளனும் இல்லாமல் மட்டுமே நாடகம்போட முடியாது. ஒப்பனை உடைஒளி மேடையமைப்பு செட் இவையெதுவும் இல்லாவிடினுங் கூட நாடகம் போடமுடியும் என்கிற நிலை ஏற்படுகிறது. இந்தச் 'சுருக்குதல்' என்பதும் தேவை காரணமாகத் தான் வெகுஜனப் பத்திரிகைகளுக்கு எதிர்நிலையில் சிறுபத்திரிக்கை இயக்கம் தோன்றுகையில் அவை செயல்படுவதும் இதுபோன்ற தேவைகாரணமான 'சுருக்கத்'துடன் தான். இந்தச் 'சுருக்கம்'இறுக்க மானது - ஜீவனுள்ளது - முழுமையைத் தேடுவது.

பணம் தொடர்பான பலவிஷயங்களை இழத்தல் என்கிற நிலையில், நாடகம் பார்வையாளர்களைத் தேடி வருதலும், பார்வையாளர்கள் கீரி, பாம்பு சண்டைவேடிக்கை பார்க்கிற நிலையில் நாடகத்தைத் தொடர்ந்து அனுபவித்தலுமான இரண்டுநிலைகளும் நடைபெறுகின்றன. இங்கு நாடகம் ரசிகர்களைக் குஷிப்படுத்துகின்ற கெட்டவழிகள் எதையும் கையாளவேண்டிய அவசியமில்லை. எந்தப் பொம்பளையின் மார்பகங்களும் இல்லாமலேயே சிறு பத்திரிக்கைகள் அதன் எல்லைக் குட்பட்ட வாசகர்களால் கவனிப்பிற்கு ஆளானது போல்தான். ஆனால் நாடகம் சம்பந்தப்பட்ட நிலையில் அதனினும்சோம்பேறி வாசகன்கூட, பார்வை சாதனமாகையால் (ஒலி உள்ளடங்கியது) எளிதாக விஷயத்தை அடைகிறான்.

சரி : நான் எப்படி இதைத் தேர்ந்தெடுக்கிறேன்? இதன் மூலம் நான் பெற்ற அனுபவம்?

எந்த அதிகப்படியான பணச்செலவும் இல்லாமல் இந்தப்பார்வை சாதனத்தின் வழி எந்தப்படிக்காதவனையுங் கூட எட்ட முடியும் என்பதால் தான். இதனால் ஒரு விஷயத்தை நேரிடையாகவே சென்று தேவையானவனிடம் சொல்லிவிட்டு வந்தோம் என்கிற மனநிம்மதி - உடம்பைவளைத்து உடற்பயிற்சிசெய்கிற திருப்தியுடன் கூடவே. ஆனால் நாடகம் கவிதை எழுதுதலைப்போலில்லை. பலபேரின் அனுசரணை வேண்டிய திருக்கிறது. நான் யாரை அணுகுவது? பல்கலைக் கழகத்தில் எம்.ஏ. பயிலும் மாணவர்களைக் கொண்டு இதைத் தொடங்க வேண்டியநிலை எனக்கு இறுதியில் கிடைத்தது? எந்த இடைஞ்சலும் இல்லாமல் இயல்பாக நான் செய்ய முடிந்ததற்குக் கார்ணம் எனக்குக் கிடைத்த பேராசிரியர் மாணவர்களைக் கொண்டு மட்டுமே செயல்பட்டதால் சில நிர்பந்தங்கள். இவை தவிர்க்க முடியாதவை. பரிட்சை, பயிற்சிக்கட்டுரை, செமினார் இவைகளுக்கிடையில் தான் எல்லாம், பெரும்பாலும் கல்லூரிகளை மட்டுமே சார்ந்திருக்க வேண்டியதாகியது. ஆனால் இவர்களின் மூலம்தான் இதையே பரவலாக்கவும் முடிகிறது. நிஜநாடக இயக்கத்தின் நிலையும் இப்படியானதுதான்.

நிஜநாடக இயக்கம் எத்தனை நாடகங்கள் போட்டது? வெறுமே மூன்று தான். அதில் 'பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும்' இதுவரை எட்டு

முறையும், 'ஆஸ்தான மூடர்கள் ஏழு முறையும் நோக்கிப் பீடுநடைபோடுகிறது நாடு' ஐந்து முறையும் நடத்தப்பெற்றிருக்கின்றன. முதல் இரண்டும் மலையாளத்தில் ஜி.சங்கர பிள்ளையால் எழுதப்பெற்று, சே. இராமானுஜத்தால் மொழி மாற்றம் செய்யப் பெற்றவை. இறுதி நாடகம் ஊமை நாடகம். கரு இராமானுஜத்துடையது. ஆனால் நாடக உருவம் நிஜநாடக இயக்கத்தினுடையது. மூன்று நாடகங்களிலும் பங்கு பெற்றவன் என்கிற நிலையிலும், அவைகளை இயக்கியவன் என்கிற நிலையிலும் அவை தொடர்பான என் அனுபவங்கள் இக்கட்டுரையாகிறது. இந்த நாடகங்களின் மூலம் நாளைக்கே சமூக மாற்றம் வந்துவிடப்போகிறது என்பது பச்சைப் பொய்-எப்படி இவைகளினால் எதுவுமே நிகழாது என்கிறார்களோ அதுபோல் என்பதைத் தெளிவாக உணர்ந்தே இதில் ஈடுபட்டோம்.

முதல் நாடகம் 9.2.78ல் நாகமலை மலையடிவாரத்தின் கீழே பல்கலைக்கழக மு.வ. அரங்கின் அருகில் திறந்தவெளியில் நடை பெறுகையில் நாடகம் தொடங்குமுன்,

> ''நிஜநாடக இயக்கம் பெருமையுடன் வழங்கும் முதல் தயாரிப்பு... எங்களுக்கு உள்ளபடியே இன்று நடைபெறுகின்ற எந்த நாடகங்களின் மீதும் மரியாதை இல்லை. நாடகத்தின் மூலக் கூறு நடிகனின் அசைவு என்பதைப் புறக்கணிக்கின்ற எதனுடனும் எங்களுக்குச் சம்மதம் இல்லை. வெகுஜனப்பத்திரிகைகளைப் புறக்கணிக்கின்ற நிலையில் சிறு பத்திரிக்கை இயக்கங்கள் தோன்றுவது சமூக நியதி. அதுபோலவே, மாபெரும் வெகுஜன நாடக நிறுவனங்களுடன் மாறுபடுகின்ற நிலையில் எங்களால் இயன்றது இச்சிறு நாடக இயக்கம்''

என்று கூறப்பட்டது. பின் 23.3.78ல் நல்வாழ்வை நோக்கிப் பீடுநடை போடுகிறது நாடு போடுகையிலும் அதன் ஆரம்பத்தில் மீண்டும்,

> ''இன்று வியாபார நோக்கில் நடத்தப்படுபவை எவையும் நாடகமில்லை என்பதை உறுதியுடனும், பணிவுடனும் மீண்டும் சொல்லிக் கொள்கிறது நிஜநாடக இயக்கம். நாடகம் என்பது

மேடை சம்பந்தப்பட்டது; புத்தகங்கள் சம்பந்தப்பட்டதல்ல என்பதில் நாங்கள் இன்னமும் தெளிவாயிருக்கிறோம். தெருக்கூத்திற்குப் பின் நம் நாடகக் கலைமரபு செத்துவிட்டது என்பதையும், நம்மைச் சோகை பிடித்துள்ளது என்பதை யும், சத்தியமாக உணருகிறோம். ஆகவே, இப்போலி மரபுகளை உடைத்தெறிகிற முயற்சியாக-சிறுபத்திரிக்கை இயக்கம்போல்-நாடக இயக்கமாக்க நினைக்கின்ற முயற்சிதான் 'நல்வாழ்வை நோக்கிப்பீடு நடைபோடுகிறது நாடு'

என்று கூறப்பட்டது. போலி மரபு என்பதானது தன்னளவில் தேவையற்ற படாடோபங்களாகிறது. விழித்திருக்க வேண்டிய ஜனங்களைப் பொய்யான கனவுகளில் இலயிக்கச் செய்வது என்பதைக் கண்டு கொள்ள முடிந்தது. இவர்களுக்குக் கருத்து முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லையே என்று கவலை கொள்ளத் தேவையில்லை. அப்படிக் கவலைப்படுபவர்களிடம், ஐயா! அவர்கள் மண்டை ரொம்பவும் சிறுசு. அதிலேபோய் சதிராடிக் கொண்டிருக்கத் தேவையில்லை. வளரவும் அவனுக்கே இப்படியெல்லாம் சிந்திக்க வேண்டும் என்கிற தேவையைச்சமூகமே கற்றுக் கொடுக்கும்-என்றுதான் இப்போதைக்குக் கூறவேண்டியதிருக்கும்.

இவைகளெல்லாம் நான் என்ன தெரிந்துகொண்டேன்? இல்லை இந்த அனுபவங்கள் எனக்கு என்ன சொல்லித்தருகின்றன?

நல்லதேவையான விஷயங்கள்-நல்ல முறையில் சொல்லப் பெற்றால் தேவையானவன் கேட்கத்தான் செய்வான்-பார்க்கத்தான் துடிப்பான் என்பது தெளிவானது. தேவகோட்டை கல்லூரி, ஆண்-பெண் இருபாலரும் படிக்கக் கூடியது. நாடகம் ஆரம்பிக்கையில் பரவலான சப்தங்கள்-கிண்டல்கள், இதைக்கூட ஒருவன் செய்யா விட்டால் அந்தப் பெண்கள் என்ன நினைப் பார்கள்? இது ஒரு ஹீரோ சைகாலஜி. நாடகம் போடுகிறவனோ வெறும் தங்கள் வயதை ஒத்த சின்னப்பையன்கள். இந்த நிலையில் எழும் சப்தங்கள் இவையெல்லாமே கூட ஒரு அஞ்சி அல்லது ஏழு நிமிடம் வரையில்தான். பின் கலாபரிவர்த்தனை. அவர்களே ஒருவருக்கொருவர் அமைதிப்படுத்துகிற நிலை. 26.3.79ல் போட்ட நாடகத்திற்கு 7.4.79 தேதியிட்ட மாணவர் கடிதம்

ஒன்று வருகிறது. போட்ட அத்தனைக் கல்லூரிகளிலும் கருமாத்தூர் - அருப்புக் கோட்டை - எஸ்பிகே கல்லூரி-தியாகராசர் கல்லூரி - தேவ கோட்டை கல்லூரி - எப்படி மாணவர்கள் அங்குள்ளோரின் ஐயத்தையும் மீறி இறுதிவரை கண்டு, பாராட்டுகின்றனர்? தேவையான விஷயம் அதற்கேற்ற வடிவம் புதிய சூழல் இவைதானே அவர்களை முதலில் சப்தமிட வைத்தாலும் பின்னால் பாராட்டத் தூண்டுகிறது. ஏன் இதைப் பற்றி விவாதிக்கக்கூட வைக்கிறது - விவாதித்தனர். மேடையால் அவர்களிடமிருந்து அந்நியமாகாமல் அவர்களுடனேயே ஒருவரையறைக்குட்பட்ட கலத்தலால் தானே!

இதையும் மீறியென்றால்-13.3.79ல் கருமாத்தூரில் நாடகங்கள் முடிந்தவுடன் ''நாம் என்னதான் சோசலிஸம் சோசலிஸம் என்று பேசினாலும் நாம் Fuedal சிந்தனை உடையவர்களாகவே தாம் இருக்கிறோம் என்பதை இந்த நாடகங்களிலிருந்து தெரிகிறோம்'' என்று கல்லூரி முதல்வர் கூறுகையில்.

23.3.78ல் பல்கலைக் கழகத்தில் 'நல்வாழ்வை நோக்கிப் பீடுநடை போடுகிறது நாடு' முடிந்தவுடன்....''இது கொஞ்சம் வித்தியாசமான நாடகம். நம்ம சொசைட்டியரின் ப்ரோகிரசிதான் இது ....'' என்று தமிழியில் துறைத்தலைவர் கூறுகையில்-

இவற்றால் நிறைய விளைவுகள் ஏற்படும் என்று நம்பாவிடினும் சிந்தனைகள் பொறி தட்ட இந்நாடகங்கள் எவ்வளவு துணையாயிருக்கின்றன என்பதை இப்படித்தான் அனுபவிக்க முடிகிறது.

இதைத்தான் இந்த நாடகங்கள் மிக இயல்பாகச் செய்யுமென்று நம்பலாம்.

இந்த நாடகங்களின் மூலம் நாளைக்கே சமூக மாற்றம் வந்து விடப்போகிறது என்பது பச்சைப்பொய் - எப்படி இவைகளினால் எதுவுமே நிகழாது என்கிறார்களோ அதுபோல் - இதுதான் என் சிறு அனுபவ வெளியீடு.



18. தமிழ் அரங்கியல் - மரபும் மாற்றங்களும்★

பிரசன்னா ராமசாமி

'நெறியாள்கை' என்னும் தலைப்பில் அமையும் இந்தக் கட்டுரையில் நான் உங்களோடு பகிர்ந்துகொள்ளும் கருத்துக்களின் பின் நிற்கும் சில நிலைப் பாடுகளைக் குறித்து முதலில் சொல்ல விழைகிறேன். இந்தக் கருத்தரங்கத்தின் தலைப்புத் தொடரான,

''தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மாற்றங்களும்''

என்பதை,

''தமிழ் அரங்கியல் மரபும் நவீனமும்''

என்றே நான் வாசிக்கிறேன்.

என்னளவில் இவை, அதாவது மரபும்... நவீனமும் இரண்டு எதிரெதிரான விஷயங்களல்ல. ஒன்றன் தொடர்ச்சியாகவே மற்றதைக் காண்கிறேன். மேலும் அரங்கம் குறித்ததான எந்தச் செயல்பாடும், கட்டுரை வாசித்தல் உட்பட, நிகழ்த்துதலை, நம்முடைய உடனடி உலகத்தைத் தொட்டு அமையவேண்டும் என்னும் தீவிரமான நம்பிக்கை உடையவள் நான்.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்கள் தொடங்கி Peter Handkeயின் வார்த்தைக ளற்ற முழுநீள நாடகம் வரை நமக்கும் (அதாவது அரங்கம் தொடர்பான செயல்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களுக்கு) உரிமையானதுதான். நம்மோடு உறவுள்ளவைதாம். நடிகனின் ஒவ்வொரு அசைவையும் கற்பித்துக் கட்டமைத்த அர்த்தோவின் படைப்பாற்றல் முன் வைத்த குரூர நாடக வகையின் கலை, 60களின் மாணவர் புரட்சிக்கு ஒரு சமுதாயத்தை விழிப்படையச் செய்யும் பொருட்டு இருபதாண்டுகள் முன்னதாக வேலை செய்த ஒரு கலை உலகத்தினுள் அவரது பங்கு, பிரேஸிலிலும் ஆர்ஜன்டினாவிலும் நியாயமான காரணங்களுக்காக நடக்கும் போராட்டங்களின் காரணிகளை நமது அனுபவங்களின் மூலமாகவே மக்கள் புரியச் செய்யும் விதமாக, பார்வை யாளனையே பிரதான பாத்திரமாகப் பங்கேற்க அழைக்கும் அகஸ்தோ

★ நாடகவெளி-25 இல் வெளியானது (1994).

போவாலின் கலக அரங்கம்... போன்றவற்றை உள்ளடக்கிய எல்லைகளற்ற படைப்புலகத்தின் சங்கேதங்களின் பாதிப்பு கட்டுரையின் ஆழ்பொருளின்மீது தாக்கம் கொண்டிருக்கலாம். ஆனால், கட்டுரை களம் கொண்டிருப்பது, பேராசிரியர் இராமாநுஜனுடைய, ராஜூவுடைய, ராஜேந்திரனுடைய, மு. ராமசாமியுடைய, பிரளயனுடைய, ஆறுமுகத்துடைய, ந. முத்துசாமியுடைய, அம்மனூர் மாதவ சாக்கியாருடைய கண்ணப்ப தம்பிரானுடைய, சம்பந்தனுடைய, படைப்புலகில்தான். காரணங்கள் எளிமையானவை. ஏட்டளவில் மாத்திரமே நான் தெரிந்து வைத்திருக்கும் விஷயங்கள் குறித்து, என்னளவோ என்னைக் காட்டிலும் கூடுதலாகவோ நீங்களும் அறிந்து வைத்திருப்பீர்கள் என்கிற பரஸ்பர மரியாதை, நம்பிக்கை; இன்றைக்கு இங்கே அதாவது தமிழ் உலகத்தில், மீறிப்போனால் இந்தியாவில், எனது மண்ணில் வேர்கொண்ட நிகழ்த்து வடிவங்கள், சமகால அரங்கில் எழுப்பப்படும் கேள்விகள், விவாதிக்கப்படுகிற அல்லது விவாதிக்கப்படாமல் விடப்படுகிற அரசியல், நிகழ்த்தப்பெறும் பரிசோதனைகள்..... ஆகியவை என்னளவில் அதிகம் தீவிரமானவை; உடனடித் தொடர்பு கொண்டவை. கூடுதலாக நான் நேரடிப் பரிச்சயம் பெற்றவை. அவை பற்றிய என்னுடைய பேச்சும் கருத்துக்களும் அனுபவ உலகம் சார்ந்தவை.

இனி இந்த எனது அனுபவ உலகத்தின் சில ஆரம்பகால பிம்பங்களிலிருந்து தொடங்குவது எனது புரிதலுக்காக; தெளிவுக்காக. தமிழகத்தின் தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள சிறு நகரமான கும்பகோணம் நான் பிறந்து வளர்ந்த ஊர். தொழில்மயமான சூழலின் முழு வீச்சும் அதுபோன்ற சிறு நகரங்களைத் தீண்டாத காலம். மின்சாரம், பேருந்துகள், பள்ளி, கல்லூரி, காலனிய ஆதிக்கம் விட்டுச் சென்ற நிர்வாக அலுவலகங்கள் என்று வெளித்தோற்றத்தில் விரிந்து கிடந்தபோதிலும் நெறிகள், பழக்கவழக்கங்கள், சடங்குகள், சாங்கியங்கள், திருவிழாக்கள் என்ற வாழ்முறை வழக்கத்திலிருந்தன. வாய்வழி மரபுகளான கதைகூறல் நிகழ்வுகள்...

பிராமண சாதியினரால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட 'ஹரிகதை' பிராமணரல்லாத சாதியினர் திரளாகக் கூடிக் கேட்கும் காளி கோயில் 'உடுக்கடிக் கதைகள். திரௌபதி அம்மன் கோவிலில் விடிய விடிய நடைபெறும் தெருக்கூத்து. வாணி விலாஸ சபாவில் காணக் கிடைத்த கம்பெனி நாடகங்கள்.

விடுமுறையில் சென்னைக்கு வரும்போது பார்த்த பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகள்...பள்ளி நாட்களிலிருந்து வாசிக்கத் தொடங்கிய செக்காவும் இப்ஸனும் காட்டிய உலகங்கள்; சிறு நகரத்தின் முகம் மாறிக் கொண்டிருந்தது. கதை கூறல் நிகழ்வுகள் குறைந்து போயின; கூத்து அறுகிப் போயிற்று. சினிமாவும் சபா நாடகங்களும் பெருகத் தொடங்கின.

விடுமுறைகளில் சென்னையில் கண்ட இசை, பரதநாட்டிய நிகழ்வுகள், சபா நாடகங்கள், (பாடல்கள் நிறைந்த கம்பெனி தயாரிப்பல்ல; யதார்த்த வகையில் தோய்ந்த பாசாங்குகள் இவை). 70-களின் தொடக்கத்தில் பெங்களூரில் ஒன்றும் டெல்லியில் (NSD தயாரிப்பு) கண்ட 2,3 நாடகங்களுமாக ஏற்படுத்திய பிரமிப்பு; இடையில் 'எழுத்து' பத்திரிகையில் வெளிவந்த கட்டுரைகள்... ஐரோப்பிய நாடகங்கள்...அமெரிக்க ஆசிரியர்களின் பிரதிகள்..77ல் சென்னை லலித் கலா அகாதமியில் கண்ட 'காலம் காலமாக' நாடக நிகழ்வு தந்த உற்சாகம்....அதுதொட்டு இந்தச் சமகால தமிழ் அரங்கச் செயல்பாடுகளோடு தொடரும் உறவு... கடந்த 15 ஆண்டுகளில் மீண்டும் தேடிச் சென்று கண்ட செவ்வியல் மற்றும் நாட்டார் வழக்கில் உள்ள நிகழ்த்து வடிவங்கள் நேரடி அனுபவத் தொகுப்பாக அமைந்த, வெளிப்பார்வைக்குத் தொடர்பற்றதாகத் தோன்றும் இந்தப் பிம்பங்கள்ள ஒரு சரட்டில் கோர்த்துப் பார்க்கலாம்.

கடல்வாணிபம் வழி உட்புகுந்த காலனிய ஆதிக்கத்தின் பிரதிநிதிகள், காலனிய அரசின் நிர்வாகச் சௌகரியத்திற்காகவும் தொழில்மயமாதலின் அம்சமாகவும் நகரம் நாட்டுப்புறம் என்று நிகழ்ந்த பிரிவுகள், Agrarion to Industrial Culture ல் உருவான மத்தியதர வர்க்கம்... இந்த மூன்று விஷயங் களும் சென்ற நூற்றாண்டில் தொடங்கி இந்த நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதிவரை நிகழ்த்து வடிவங்களின் போக்கில் பெரிய பாதிப்புகளை ஏற்படுத்துகின்றன. காலனிய ஆதிக்கத்தின் பிரதிநிதிகள் வழியாக (மேற்கத்திய கலாசார மோஸ்தரை ஒட்டி வாழ்முறையை மாற்றிக்கொண்ட வர்க்கம், ஐரோப்பிய சீதோஷ்ணத்திற்கேற்ப அமைக்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடை, கலைவழி பொழுது போக்கிற்காகக் காணவரும் பார்வையாளன் என்ற மூன்று கருதுகோள்களும் முதலில் கடல் வாணிப நகரங்களான பம்பாயிலும் கல்கத்தாவிலும் பின்னர் சென்னையிலுமாகக் கால்கொள்கின்றன. இதன்மூலம் 'பொழுதுபோக்கு',

நகரம் சார்ந்த வாழ்முறையின் அம்சமாக, ஆங்கிலக் கல்வி பெற்ற முதல் தலைமுறையிலிருந்து இரண்டாம் தலைமுறைக்கு நிறுவப்படுகிறது. வாழ்முறையில் ஊடாடிக் கிடந்த, வழிபாட்டின் அம்சமாக வளமை பெற்ற நிகழ்த்துக் கலைகளுடனும் சாங்கிய வடிவங்களுடனும் இந்த மக்கள் தொகைக்கு முன்பிருந்த உறவுமுறை பெரும் மாற்றத்திற்குள்ளாகிறது. காசு ஒன்றையே குறியாகக் கொண்டு பார்ஸி முதலாளிகளால் தொடங்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் கம்பெனி நாடகம், பார்வையாளனின் மன நிலையில் அசௌகரியமான சலனங்களை ஏற்படுத்திவிடாத வண்ணம் புராணக்கதைகள், ஐரோப்பிய Romances ஆகியவற்றை அந்தப் பேசுபொருளின் நியாயங்கள் ஆளுமைகளின் கூர்மையை மழுக்கிய நிலையில், சமகாலத்தில் வழக்கிலிருந்த செவ்வியல் இசை வடிவங்களின் ஜனரஞ்சகப்படுத்தப்பட்ட மாதிரிகளை நிரப்பித் தருகின்றன.

நிழற்படமாயிருந்த திரைப்படம் பேசவும் பாடவும் தொடங்கியவுடன் இந்தக் கம்பெனி நாடகங்கள் போட்டியிட முடியாமல் பின்வாங்குகின்றன. காலம் இந்த நூற்றாண்டின் 30களின் தொடக்கம். தொழில்மயமாதலோடு இணைந்து தோன்றிய ஒரு மத்தியதர வர்க்கம். சிறு நகரங்களிலும் 'பட்டணங்களிலுமாகக் கிராமங்களை' விட்டுப் பெயர்ந்து கால் பரவுகிறது. முன்கட்டும், இடைக்கட்டும் பின்கட்டுமாகப் பரந்து கிடந்த வாழுமிடம் வரவேற்பறையும் படுக்கையறையு மாக வாழுமிடம் என்றளவில் மட்டும் மாறுவதில்லை.

சுதந்திர இயக்கத்தில் பெரும்பங்கு வகித்த மத்தியதர வர்க்கத்தின் வாழ் முறையிலும் விழுமங்களிலும் பார்வையிலும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க மாறுதல் ஏற்படுகிறது. (தமிழ்நாட்டைப்பற்றிக் குறிப்பாகப் பேசத் தொடங்கினால்) இந்தப் பின்புலத்தில் ஐரோப்பியப் பாணி யதார்த்தவாத நாடகங்கள் தோன்றுகின்றன. வாழுமிடத்தில் முன்கூடம் வரவேற்பறையாக மாறிய போதிலும் உறவு, உணர்வுச் சிக்கல்களை வெளிப்படையாக விவாதிக்காத, தனிநபர் என்ற கோட்பாட்டைப் பூரணமாக ஒப்புக்கொள்ளாத விழுமங்களை வாழ்முறையில் வைத்துக்கொண்டிருக்கும் இந்திய மத்தியதர வர்க்கம் ஐரோப்பிய வரவேற்பறை விவாதங்களைப் புலம்பெயர்த்துப் பொருத்துகிற இந்த யதார்த்தவாத நாடகத்திலிருந்து அந்நியப்பட்டுப் போகிறது.

அரசியல், சமூகத் தளத்தில் திராவிட இயக்கம் நாடகத்திலும் எழுத்திலும் முகம் கொள்வது கண்டு முதலில் பொழுதுபோக்கிற்காகத் தொடங்கிய இசை, நடன நிகழ்வுகளைத் தனது அடையாளங்களுள் ஒன்றாக நிலைபெறச் செய்வதன் பொருட்டு மேல்தட்டுவர்க்கம் மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளர் களை உள்வாங்கிக் கொள்கிறது. நாட்டார் மரபின் வாழ்முறைச் சூழலில் இருந்து புலம் பெயர்ந்து நகரம் சார்ந்த வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளும் மக்கள் கூட்டம் தனது மரபார்ந்த அடையாளங்களின் ஒருபகுதியாக விளங்கும் நிகழ்த்து மரபுகளையும் சாங்கிய வடிவங்களையும் குறித்த சந்தேகங்களுக் குள்ளாகிறது. இதே சமூக, அரசியல், பொருளாதார களத்திலேயே இயங்கி வருகிற ஆனால் இவற்றைத் தனது கலாசாரத் தளத்தோடு தொடர்புபடுத்தி யோசிக்கிற கலைஞர்கள் தலைமுறை ஒன்றும் கூடவே உருவாகிறது. எழுத்திலும் சினிமாவிலும் அரங்கிலும் இவர்கள் தமது கேள்விகளை எழுப்புகிறார்கள். பரிசோதனைகளைச் செய்கிறார்கள். படைப்புகளை ஆக்குகிறார்கள். மற்ற இரு துறைகளையும் போலன்றி அரங்கியல் சார்ந்த செயல்பாடுகள் மரபார்ந்த வடிவங்களின் சந்தேகங்களுடன் கொள்ளும் உறவுகளிலும் முரண்களிலும் நவீனத்துவம் குறித்த அடையாளச் சிக்கல்களிலும் உழல்கிறது. 60களில் டெல்லியில் நடக்கும் கிழக்கு-மேற்கு சந்திப்பில் அரங்கியல் கலைஞர்கள் ஒன்றுகூடி விவாதிக்கிறார்கள். தத்தமது தனிப்பட்ட தேடலுக்கு, களத்துக்குத் திரும்பிப் படைப்பாக்கத்தில் ஈடுபடுகிறார்கள். 60களின் இறுதியில் கேரளத்தில் நடந்த 'களரி' என்னும் பட்டறையில் கலந்துகொள்கிறார் இராமானுஜன். தமிழகம் தனது அசமஞ்சத்தாலும் மெத்தனத்தாலும் கேரளத்திற்கு இராமானுஜத்தை நழுவவிடுகிறது. பின்னால் ஒரு சுப்ரமண்யம் இவர்களுள் ஒருவராக, மரபின் செறிவையும் மரபுடனான தனது உறவையும் முன்நிறுத்தி தனது சமகாலச் செய்திகளை உள்ளடக்கிய அரங்க நிகழ்த்துதலில் வேலை செய்யத் தொடங்கும் பேராசிரியர் இராமானுஜன் தமிழ் நவீன நாடக உலகின் நெறியாள்கைக் கோட்பாடுகளின் செயல்பாட்டுப் பிரதியாகத் தோற்றமெடுக்கிறார்.

மலையாளத்திலும் தமிழிலும் பல முக்கியமான அரங்க நிகழ்வுகளை ஆக்கியுள்ள பேராசிரியரின் முயற்சியாலும் அரங்கமே உயிர் மூச்சாகக் கொண்டியங்கும் ந. முத்துசாமியின் ஆர்வத்தாலும் தெளிவான அரசியல்

பார்வையும் நாட்டார் மரபின் அழகியலும் இணைந்த மு. ராமசாமியின் பங்கேற்பிலும் 70-களின் இறுதியில் காந்தி கிராமத்தில் நடக்கிற நாடகப் பட்டறைதான் தமிழ் நவீன நாடக முயற்சிகளுக்குத் தெளிவாக வழிகோலுகிறது.

நெறியாள்கை குறித்த இந்தக் கட்டுரையின் கருத்துக்களின் உவமேயங்கள் இந்தக் கலைஞர்களுடைய படைப்பாக்கங்களின் வழியை, கூறுகளை, கற்பனையை முன்வைத்தே வருகின்றன. கட்டுரையின் முன்பகுதியில் குறிப்பிடப்பட்ட எல்லா நெறியாளர்களுமே இன்றைக்கும் தமிழகத்தின் மூலை முடுக்குகளில் வாழ்முறையின் பகுதியாகவும் வழிபாட்டின் அம்சமாகவும் விளங்கும் பல்வேறு மரபார்ந்த வடிவங்களோடு அவற்றின் கூறுகளோடு உறவு கொண்ட தளத்திலேயே தமது படைப்பாக்கத்தை நிகழ்த்திவருகிறார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆனால், நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடாத ஓரிடத்திலிருந்து நெறியாள்கை குறித்த கருத்துரையைத் தொடங்கலாம். அது பிரதி, text; எழுதப்பட்ட பிரதியாயினும் சரி, பூரணமாக எழுதப்படாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட மையக் கருத்திலிருந்து உருவாகும் வீதி நாடகத்தில் நிகழ்வது போலப் பிரதியாயினும் சரி, அது பிரதி என்றே கட்டுரையில் பொருள்கொள்ளப்படும். நெறியாளன் ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதியைத் தேர்வு செய்யும்போதே அரங்கம் சார்ந்த அவனது செயல்பாடு தொடங்குகிறது. இந்தத் தேர்வு, நெறியாளனின் அரசியல் மற்றும் அழகியல் விழுமங்களைப் பொறுத்தே அமைகிறது. பிரதியுடனான நெறியாளனின் உறவு அவனது தத்துவ மற்றும் அரசியல் நிலைபாடுகளைச் சார்ந்தே அமைகிறது. அடுத்த கட்டமாக, தனது சமகாலச் சமுக, அரசியல், பொருளாதாரத் தளங்களோடு தொடர்புபடுத்திப் பிரதியின் உள் அடுக்குகளை ஒரு நெறியாளன் வாசித்தலுக்குட்படுத்துகிறான். முதலில் தன்னை முழுமையாக ஒப்புக்கொடுத்துப் பிரதியின் பிரசங்கத்தை உள்வாங்கும் நெறியாளன், பின்னால், முற்றிலும் தனதேயான ஒரு வாசித்தலை/ நிகழ்த்துதலை, பிரதியின் சாராம்சத்தை முன்னிறுத்திய அதன் அழகியல் சிதைவுறாத வகையில் வடிவாக்கம் செய்கிறான். பேராசிரியர் தமிழ்ப்படுத்தி நெறியாள்கை செய்த 'வெறியாட்டம்' ஆதாரமான படிவமான செவ்வியல் மரபில் ஆழப் புதைந்த பாடம். அதன் கருத்துருவம் சேதமுறாமல், சொல்லப்

போனால் இன்னும் செறிவாக, கூடுதலான பரிமாணங்களுடன நாட்டார் மரபின் அரங்கியலுக்கு மாற்றிவிட்டார் பேராசிரியர். இது வடிவமைப்பு பற்றிய விஷயமல்ல. இங்கேதான் உள் அடுக்குகளின் வாசிப்பும் அரசியல் பார்வையும் நிகழ்கிறது. மறைநாடு, வெளிநாடு என்று மொழி பெயர்ப்பில் பயன்கொண்ட சொற்களின் மூலமும் காட்சிப் படிமங்களின் வழியாகவும் மூலப்பிரதியின் பிரசங்கத்தை எக்காலத்திற்கும் பொதுவான ஒன்றாகவும் சமகாலத்துடன் தொடர்பு கொள்ளும் விதமாகவும் பிரதியை வாசித்திருந்தார் பேராசிரியர்.

இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதிய 'நந்தன் கதை'யின் நாடகமாக்கத்தில் பஞ்சமர்களால் வாசிக்கப்படும் பறை என்னும் தாளவாத்தியத்தையும் அதை வாசித்தபடி ஆடும் தப்பாட்டத்தையும் உள்வாங்கியதால் காட்சியமைப்பின் வழியாகவே மூலப்பிரதியின் வரிகளில் இல்லாத ஆனால் உட்கருவிலிருந்த ஒரு தெளிவான அரசியல் பார்வையை வெளிப்படுத்தினார் ராஜு. பிரதியைப் பல முறை வாசித்தலுக்கு உட்படுத்தும்போதே நெறியாளன் அரங்க நிகழ்வின் அடுத்த கட்டத்தை நோக்கி நகர்கிறான்.

நடிகர்களைத் தெரிவு செய்தல்; உள்ள நிலைமையிலிருந்து, இருப்பிலிருந்து தான் பேச முடியும். காற்றிலே கதைக்க முடியாது. இங்கே உண்மையான நிலை என்னவென்றால், பேராசிரியர் உட்பட, கிடைத்ததை வைத்து ஒப்பேற்றும் நிலைதான். இது எல்லாவற்றுக்கும் பொருந்தும். நடிகர்களுக்கும்தான். ஆகவே, நடிகர்களைத் தேர்வு செய்வது என்பதைவிட, நடிகர்களைப் பயிற்றுவிப்பது, அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதியின் தேவைகளை அனுசரித்து நடிகர்களைப் பயிற்றுவிப்பது அவசியமாகிறது. உடல், உடலும் மனமும் சார்ந்த பயிற்சிகள் எல்லா ஆக்கங்களுக்குமே அவசியமாகின்றன.

மீண்டும் வெறியாட்டம்; சில நடிகர்கள் தனது உள்முகமான தேடலின் வழியாக நிகழ்த்தும் கண்டுபிடிப்புகளைப் பெற்று ஒரு படைப்புச் செழுமை யடையும் தருணங்கள் உண்டு. வெறியாட்டத்தில் மு. ராமசாமியின் பங்கு அப்படிப்பட்டதொன்று. நெறியாளனின் பயிற்சிகளின் மூலமாகவே பிரதியின் உள்அடுக்குகளோடு புரிதல்கொள்ளும் தருணங்களுக்குச் சாட்சியாக அதே அரங்க நிகழ்வில் பங்குபெற்ற கரகாட்டக் கலைஞர்கள்.

கூத்துப்பட்டறை நடிகர்களுடன் நான் வேலை செய்த 'கோணிக்காரன்' நாடகத்தில் இரண்டுவிதமான பயிற்சிகளை மேற்கொண்டேன். ஒன்று, நடிகர்கள் பிரதியை வாசிக்கத் தூண்டும் திசையில் செலுத்தும்படியாகவும் இன்னொன்று தாம் வாழும் சமூகத்திலிருந்து பிரதியுடைய பிரசங்கத்தின் குறியீடுகளின் இணைப்படிமங்களைக் கண்டறியும்படியாகவும்; பிரளயன் நெறியாள்கை செய்யும் பல வீதி நாடகங்களும் அவரும் நடிகர்களும் இணைந்து செய்யும்பல பயிற்சிகளின் வழியாகவே பிரசங்கத்தின் பல்வேறு கூறுகளைத் தேர்வு செய்வதாகக் கூறுவார். முற்றிலுமாக அந்நியப்பட்ட ஒரு சூழலில் அமைந்துள்ள பிரதியை, பிரதியின் செய்திகளை, பாத்திரத் தன்மையை அறிய ஒரு நடிகன் செய்யும் முயற்சிகளுக்கு ஒரு நெறியாளனின் உதவி அவசியம் தேவைப்படுகிறது. தூதகடோத்கஜம்-பாவ நாடகம் - தூம்ஸ் கிருதத்தில் காவாலம் நாராயண பணிக்கர் நெறியாள்கை செய்திருந்தார். ''திருதராஷ்ட்ரன் பாத்திரமேற்ற ஒரு நடிகனுக்குப் பாத்திரத்தைப் புரிந்துகொள்ள நீங்கள் செய்த உதவி என்ன என்று அவரைக் கேட்டேன், ''மற்றெதையும் காட்டிலும் திருதராஷ்ட்ரனது பார்வையற்ற தன்மையை எப்படி சித்தரிப்பது என்பதிலேயே அந்த நடிகனின் கவனம் இருந்தது. நானும் எனது வேலையை அங்கேதான் தொடங்கினேன். 'குருட்டுத்தனம்' என்பதைப் பௌதிகமாக இல்லாமல் உணர்வுத் தளத்திற்கு மாற்றிப் பார்க்கும்படிச் சொன்னேன். தனது மகன்களின்மீது கொண்ட கண்மூடித்தனமான பாசம் என்பதாக அதைப்பார், என்று சொன்னவுடன் அந்த நடிகருக்கு மேற்கொண்டு வேலை செய்வதற்குத் தெளிவு கிடைத்தது'' என்றார் பணிக்கர்.

பிரதியின் பல தளங்களை தான் உணர்ந்தவாறு வெளிப்படுத்துவதற்கான அரங்கமொழியை நோக்கிய தேடலில் பிரதியைக் குறித்த தனது பன்முகப்பட்ட வாசித்தலில் நெறியாளன் ஒரு நடிகனை, நடிகையைச் சிலபோது ஒரு கருவியாகக் கொள்கிறான். பல தருணங்களில் ஒரு சகயாத்ரிகனாகக் கொள்கிறான். இந்தப் பன்முகப்பட்ட வாசித்தல் என்பது,

சப்தம் - ஓசை
அர்த்தம் - பொருள்
ரஸம் - சுவை

மூன்று புள்ளிகளில் குவிமையம் கொண்டு நடிகனின்,

ஸரத்விகாபிநயம்
ஆங்கிகாபிநயம்
வாசிகாபிநயம்
ஹார்யாபிநயம்

என்னும் நால்வகை நடிப்பும் கூடிய இயக்கத்தில் பிரதியின் பல்பரிமாணங்களைத் தெளிவுபடுத்துவதாகும். சப்தம் என்பது ஒரு நாடகப் பிரதியின் இரண்டு தளங்களில் இயங்குகிறது. எழுதப்பட்ட சொற்களில்; சொற்களினூடான வெளியில்; சொற்களினிடையிலுள்ள இடைவெளியில் அல்ல; இந்த 'வெளி' ஒரு நெறியாளனால் பயன் கொள்ளப்படும் விதத்தினாலேயே பிரதியின் அர்த்த தளத்திற்குச் செறிவு சேர்க்கிறது. அல்லது, பிறிதொரு மாதிரி பார்த்தால், ஒரு நெறியாளன் அர்த்த தளத்தில் இருந்து சொற்களினூடான வெளியையும் காணல். அந்த வெளியும் அதன் காலமும் இணைந்தே குறிப்பிட்ட நிகழ்த்துதலின் லயத்தைத் தீர்மானிக்கின்றன. இங்கே லயம் எனக் குறிப்பிடப்படுவது வெறும் தாளமல்ல (It's not Rhythm) ஆனால் தாளத்தை உள்ளடக்கியது. பௌதிகமான நுகர் புலன்களுக்கப்பால் உணர்வு ரீதியாகப் பதிவு பெறுகிற சில நுணுக்கமான நெளிவுகள் எனக் கொள்ளலாம். இந்த லயம்தான் அரங்கமொழியின் ஏற்ற இறக்கங்களை, வடிவ அமைதியை நிர்ணயிக்கிற ஆதாரமான கூறாக விளங்குகிறது. உள்ளடக்கத்தின் த்வனியை அந்த லயத்தை அறிவதன் மூலமே, உணர்வதன் மூலமே ஒரு நெறியாளன் இனம் காட்ட இயலும். அல்லது, பிரதியின் உள்ளடக்கத்தின் த்வனியை, தான் உள்வாங்கியபடி தனது அரங்க மொழியின் வழி கூர்மையாக வெளிபடுத்த இந்த லயத்தைக் கண்டுபிடிப்பதைத் தவிர ஒரு நெறியாளனுக்கு வேறு வழி இல்லை. இதற்கான நெறியாளனின் பயணம் உள்முகமானது. ஆனால் நடிகனோடு, நடிகையோடு உறவில், சர்ச்சைகளில் தான் பல போதுகளில் இந்தப் பயணத்தின் பாதை நிர்ணயம் கொள்கிறது. இந்த இடத்தில் தனது ஓவிய வெளியை நிர்ணயம் கொள்ளும் ஓவியக் கலைஞனின் நிலைமை ஒத்தது நெறியாளனின் நிலை. அரங்க நிர்மாணம், நடிப்பு வெளியின் நிர்ணயம், நடிகர்கள் இயங்கும் முறை, அரங்கப் பொருள்கள் ஆடை அணிகள், ஒலி, ஒளியமைப்பு என்ற மற்றெல்லாவற்றையும் அந்த லயத்தைச் சரிவர உணர்வதன் மூலமே நெறிப்படுத்துகிறான் ஒரு நெறியாளன்.

(லயம், தாளம், இசை என்ற வார்த்தைகள் ஏதோ அழகும் அமைதியும் பொருந்திய பிரசங்கங்களை மட்டுமே உள்ளடக்கிய நாடக வெளியை மட்டுமே பற்றியது என்ற முடிவுக்கு இட்டுச் செல்ல வேண்டாம். குழப்பங்கள், குரூரம், தனிமை, ஒழுங்கற்ற தன்மை போன்ற விஷயங்களை ஆதாரமாகக் கொண்ட பிரதிகளுக்கும் இது பொருந்தும்.)

இந்த லயத்தை உணர்வதற்கான ஆதாரமான உந்துதல்களை மரபிலுள்ள நிகழ்த்து வடிவங்களுடையதான தனது ஆழ்மனப் பதிவுகள், பரிச்சயம், தனது சமகால வாழ்க்கையின் காட்சி மற்றும் ஓசைப் படிமங்கள், தான் வாழும் அமைப்புகளோடு தனக்குள்ள உறவு - உணர்வுச் சிக்கல்கள் ஆகியவற்றி லிருந்தே ஒரு நெறியாளன் பெறுகிறான். பிரதியின் மீதான தனது வாசித்தலுக்குட்பட்டு மேற்சொன்னவற்றிலிருந்து எவ்விதமான கூறுகளைக் கையாள்வது என்று ஒரு நெறியாளன் கவனம் கொள்கிறான். ஓர் இசைக் கலைஞன் தனது கலையைக் கையாள்வதை ஒத்த ஒரு செயலுக்கு இதை ஒப்பிடலாம். செவ்வியல் மரபில் வந்த மேடைப்பாடகனோ யாசகம் கொள்ளும் தெருப்பாடகனோ தான் எடுத்துக் கொள்ளும் பாடலின் நிறுவப் பட்ட கால வெளியுள் தனது மனநிலைக்கும் தேடலுக்கும் ஒத்ததான ஒரு சுதந்திரமான சஞ்சாரத்தை நிகழ்த்துவது போல எனக் கொள்ளலாம். கிரேக்க துன்யியல் நாடகமான Trojan Woman நிகழ்த்துதலில் பேராசிரியர் இந்திய ஏன் கிழக்காசிய மரபில் உள்ள நிகழ்த்துதல் கலைகளிலும் சாங்கிய முறைகளிலும் காணப்படும் கதையாடல், கதை கூறல் என்னும் இரு ஆதாரமான கூறுகளை எடுத்தாள்வதன் மூலம், மூலப்பிரதியின் பொருள் சிதையாமல் புலம் மாற்றம் ரஸவாதம் செய்கிறார். கவனம் கொள்ள வேண்டியது: புலம் பெயர்வதில்லை. புலம் மாறுகிறது.

கிரேக்க மரபின் கோரஸ், ஆசிய மரபின் கதைகூறிகளாயும் கதையாடும் மாந்தராகவும் மாறுகிறார்கள். மு. நடேஷ் இயக்கிய முத்துசாமியின் பிரதியான 'கடவுள்' நாடகத்தில் தமிழகத்தின் அரசியல் கலாச்சாரம் அதனோடு இரண்டறக் கலந்திருக்கும் சினிமா கலாசாரம் இரண்டும் அடுக்கடுக்கான படிமங்கள் வழியாக மூலப்பிரதியின் நேரடியான சமகாலப் பிரக்ஞையுள்ள சொல்லாடலைச் சாத்திரப்படுத்துகின்றன. அவ்வாறாகக் காணப்படும் படிமங் களின் உள்ளிதழ்களின் கட்டமைப்பு வெகுசனத் தொடர்பு சாதனங்களின்

அபத்தமான த்வனியைக் கைக்கொள்வதன் மூலம் ஒரு கூடுதல் பரிமாணம் சேர்கிறது. நாடகத்தில் வரும் பிண ஊர்வலக் காட்சி தமிழக மரபிலுள்ள கூத்து வடிவத்தின் காத்திரத்தைக் காட்சியமைப்பில் உள்வாங்கியிருக்கிறது.

'வெறியாட்டத்தில்' ஒப்பாரி என்னும் வடிவத்தின் அழகியல் சாத்தியங்கள் பிரசங்கத்தின் த்வனியை முன்வைத்தது என்றால், அதே ஒப்பாரி பயன் கொள்ளப்பட்டவிதம் 'கடவுள்' நிகழ்த்துதலில் இங்கே ஒரு மரபு, மரபார்ந்த வடிவங்கள், பொழுதுபோக்குக்காக, மேல்வர்க்க நுகர்ச்சிக்காக, அலங்கார தேவைகளுக்காகப் பயன்கொள்ளப்படுவது குறித்த நக்கலாக, சமகாலச் சமூகம் குறித்த விமர்சனமாக வெளிப்படுகிறது. அசலான ஒரு பிரதி, பிரதியின் மீதான சரியான வாசிப்பு, காட்சியமைப்பு, ஒளி, ஒலி பிம்பங்கள்இவையெல்லாம் சரியாக இருப்பதை விடவும் அதிமுக்கியமான ஒன்றாக, சொல்லப்போனால் அரங்கம் சார்ந்த கலா வெளிப்பாடுகளை மற்றெதிலிருந்தும் வேறுபடுத்திக் காட்டுகிற, மற்றெதைக் காட்டிலும் உயிருள்ளதாக்குகிற விஷயம், நடிகன், ஒரு நெறியாளன் தனது நடிகனோடு கொள்ளும் அறிவுபூர்வமான, உணர்வு தளத்தில் இயங்குகிற ஓர் உறவு, இந்த உறவில் பிரதியின் வாசிப்பிலும், பிரதியைச் சுற்றியும் பிரதிக்கு வெளியிலும் இருக்கும் சுருதிச் சேர்க்கை அல்லது சுருதிபேதம் மிக முக்கியமான ஓரிடத்தைப் பெறுகிறது.

இந்த உறவின் தீவிரம், பிரதிக்குப்பிரதி, நடிகருக்கு நடிகர், ஒரு நிகழ்த்துதலுக்கு மற்றொன்று வேறாயிருக்கலாம். ஆனால், இந்த உறவு அடிப் படையில் உண்மையானதாக இருக்க வேண்டியிருக்கிறது. பேராசிரியரின் ஒவ்வொரு நாடகமாக்கத்திலும் இதைக் காண முடியும். நாடகத்தின் வெளியும் வடிவமும் லயமும் அவரது கட்டமைப்புத்தான். ஆனால் என்றுமே அது நடிகனை மீறியோ அவனது சாத்தியங்களைப் புறக்கணித்தோ அல்ல. தனது வெளிக்குள் நடிகனின் படைப்பாற்றலை ஊடும்பாவுமாக இழைத்துவிடும் அற்புதம் அவருக்குக் கைவந்த கலை.

பிரதியின் மீதான தனது வாசித்தலை நடிகனோடு நேரடியாகப் பகிர்ந்து கொள்ளத் தொடங்குமுன் எந்த ஒரு சரியான நெறியாளனும் நடிகர்களின் வாசித்தலைச் சூட்சும தளத்திலேனும் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்வான். அவ்வாறு கிடைத்த புரிதலின் அடிப்படையில் நடிகனின் மீதான தனது வேலைகளை ஒரு நெறியாளன் செய்கிறான். பிரதியின் சப்த, அர்த்ததளங்களை

நடிகனுக்குத் தெளிவாக்க நெறியாளன் மூன்று நிலைகளிலிருந்து செயல்பட வேண்டி யிருக்கலாம். பிரதியின் அர்த்த தளத்தினைத் தொட்டு நடிகனுள்ளில் எழும் கேள்விகளையும் சந்தேகங்களையும் தூண்டிவிட்டு அவற்றுக்கான பதில்களைத் தேடும் பாதையைக் காட்டும் ஆசானாக; பதில்களைக் கொடுக்கும் உபதேசியாக அல்ல; ஏனெனில் நடிகன் சுயமாகச் செய்யும் கண்டுபிடிப்புகள் தான் நெறியாளனின் வடிவமைப்புக்கு ஒரு நம்பகத்தன்மையூட்டும். பிரதியின் அர்த்ததளத்தை அரசியல் மற்றும் அழகியல் ஆதியில் சர்ச்சைகளுக்குட் படுத்தும் ஸ்நேகிதனாக, நடிகனின் உள்வயப்பட்ட தேடலின் ஸ்வரச் சேர்க்கை களை இனம் கண்டுகொண்டு, அதைச் செழுமைப்படுத்துகிற அல்லது அதை மீறுகிற ஒன்றைக் கண்டுபிடிக்கப் போட்டியிடும் சகநடிகனாக, என்று மூன்று நிலைகளில் ஒரு நெறியாளன் செயல்பட வேண்டியிருக்கிறது. நடிகனுக்கு, தான் ஏற்கிற பாத்திரம் குறித்துப் பிரதியின் சொல்லாடல் முன்வைக்கிற உலகத்தின் முழுமையான காலவெளியைப் புரியச் செய்வது ஒரு நெறியாளனுக்கு அவசியமாகிறது. இதற்கான பயிற்சிகளை ஒரு நெறியாளன் குறிப்பிட்ட பிரதியின் பிரசங்கம், நடிகனின் சாத்தியங்கள் ஆகியவற்றுக்குத் தக்கவாறு அமைத்துக் கொள்கிறான். களமும் பொருளும் சமகாலத் தொடர்பு இல்லாத ஒரு பிரதியின் மீது வேலை செய்யும்போது எந்தவிதமான பயிற்சிகளை ஒரு நெறியாளன் வகுக்க இயலும்?

கட்டுரையில் ஓரிடத்தில் காவாலம் பணிக்கர் சொன்ன தகவலைப் பகிர்ந்து கொண்டேன். இதற்கு அடிப்படையாக இருப்பது நடிகனின் சிக்கல்களைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டிய மனம். மரபார்ந்த வடிவங்களில் இயங்கும் ஒரு நடிகனுக்குள்ள சிக்கல்கள் என்ன? நிறுவப்பட்ட ஒரு வடிவத்துக்குள் செம்மையான ஒரு நிகழ்த்துதலைச் செய்வதன் மூலமே அவன் வெற்றி யடைவதாக வெளிப்பார்வைக்குத் தோன்றலாம். ஒரு பார்வையாளன் என்ற முறையில்தனது ஒத்த பங்கேற்பின் மூலம் நான் அந்த நடிகனுக்களிக்கும் ஆதரவு இருக்கலாம். ஆனாலும் எனக்கு எப்போதும் தோன்றுகிறது அவனும் தனக்கான மனப் பயிற்சிகளைச் செய்து கொண்டே இருப்பதன் மூலமே ஒவ்வொரு முறையும் நிகழ்த்துதலில் உயிர்ப்பூட்டுகிறான். (Mani Maxhava Chakyar) பிரதியின் த்வனியைச் சரியாகப் பிடிப்பதற்கு நடிகனிடமிருந்தே நெறியாளன் உத்வேகம் பெறுகிறான் என்பதற்குச் 'சுவரொட்டிகள்' நாடகத்தின்

தொடக்கத்தில் வந்த நடனக் காட்சி ஒரு சாட்சி. முத்துசாமியின் எல்லாப் பிரதிகளையும் போலவே இதுவும் abstraction, figurative என்ற இரண்டு தளங்களிலும் இயங்கும். Nostalgia இருக்கும்; Sexucive Nostalgia அல்ல; நாட்டுப்புற வாழ்முறையிலிருந்து நகர வாழ்தலுக்கு வேர்பெயர்ந்த மனம் திரும்பத்திரும்ப விடை காணவும் ஆறுதல் கொள்ளவும் தேடும் பிம்பங்கள். நேரடியான சொல்லாடலில் இந்த இரு கால வெளிகளும் இடம்மாறி ஒன்றையொன்று காணும்.

'சுவரொட்டிகள்' நிகழ்த்துதலின் பிரதியின் abstraction அதாவது சொல்லற்ற தளத்தைப் பிடிக்க உதவிய அந்த நடனம் தெருக்கூத்துக் கலைஞர் சம்பந்தனும் பரதநாட்டியம் கற்ற, நவீன நடனம் நோக்கித் தனது பார்வையைத் திருப்பியிருந்த ஜெயச்சந்திரனும் இணைந்து படைத்தது. முத்துசாமி இயக்கிய இங்கிலாந்து நாடகத்தில் சமகாலப் பிம்பங்களை எளிதாகப் பிடிக்கத் தெரிந்து கொண்ட நடிகர்கள் Nostalgic images / பிம்பங்களைக் குழந்தை தன்னைவிட ஆகிருதியில் பெரிதான பொருளை வைத்து விளையாட முயல்வதைப் போலத் திணறினார்கள். நடிகனின் சாத்தியங்களுக்குள்ளாக வேலை செய்பவர் பேராசிரியர் என்றால் நடிகனின் சாத்தியங்களை மீறிக் கண்டுபிடிப்புகளை நிகழ்த்தும் ஆவலுள்ளவர் மு. ராமசாமி. ஆனால் தமது சாத்தியங்களை விரிவுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆவலை நடிகனிடம் விதைத்துவிடுவார் இவர். அன்டிகனே, ஸ்பார்டகஸ், போன்ற இவரது படைப்புகளே இதற்கு உதாரணம்.

நடிகனின் சாத்தியங்களுக்கு எதிராக வேலைசெய்பவர் ராஜேந்திரன். இதனால் பெரிய படைப்பாற்றல் வெளிப்பட்ட வேளைகள் உண்டு. அரங்க நிகழ்வு நொறுங்கிச் சிதறிய தருணங்களும் உண்டு. ஒரு வசதியின் பொருட்டு ஒன்றன் பின் ஒன்றாக இங்கே பார்த்தபோதும் அரங்க நிகழ்வின் எல்லாச் செயல்பாடுகளும்,

நடிகர்கள் இயங்கும் முறை
காட்சியமைப்பு
ஒளியமைப்பு
ஒலிப்படிமங்கள்

என எல்லாமும் ஒரு நெறியாளனின் கற்பனையில் ஒன்றைத் தொட்ட ஒன்றாக ஒன்றுக்கொன்று உறவு கொண்ட விதமாகவே எக்காலத்தில் வடிவம் கொள்கின்றன. ஒவ்வொரு செயல்பாடும் பிரதியின் பிரசங்கம். அதன் மீதான நெறியாளனின் வாசிப்பைப் பொறுத்தே அமைகிறது. பிரதியின் உள்ளூறைப் பொருளைத் தான் கண்டறியும்போதே நிகழ்த்துதலுக்கான வெளியை நெறி யாளனின் கற்பனை சூட்சுமமாக நிறுவிவிடுகிறது. அவ்வெளியின் பரிமாணங் களைத் தொட்டே அவனது காட்சியமைப்பும் காட்சிப் பொருளுக்குள்ளும் இடம் பெறுகின்றன. இவற்றுக்கப்பால், தான் இயங்கும் புலமும், தனது மரபும் தான் சொல்லும் பொருளும் சார்ந்து தனது இருப்பிலிருந்து காட்சியமைப்பு, பொருள்கள் ஆகியவற்றை ஒரு நெறியாளன் தெரிவு செய்கிறான்.

பினா பவுஷ் ஐரோப்பிய நவீன நடன நாடகக் கலைஞர், வடிவமைப்பாளர், படச்சட்ட மேடையில் நிகழ்த்துதல் புரியும் இவர், அம்மேடையின் அத்தனை சாத்தியங்களையும் பயன் கொள்கிறார். இவரது காட்சியமைப்பு பிரசங்கத்தின் த்வனியை உள்வாங்கியதாகவே இருப்பதைக் காணலாம். Blauback என்னும் ஆக்கத்தில் மேடை முழுவதும் இலையுதிர்கால இலைகளால் நிரப்பப் பட்டிருக்கும். ஆணும், பெண்ணும், கொள்ளும் உணர்வுச் சிக்கல்கள், வெறும் மனிதர் களாக உறவு கொள்ளத் தெரியாமல் ஆணும் பெண்ணுமான நிலையிலேயே தவித்தல், தனிமைப்பட்டுப் போதல், தனிமையை ஏற்றுக் கொள்ள முடியாமல் தவிக்கிற தவிப்பு, அந்தத் தவிப்பில் விளைவான உறவு கொள்ளும் முயற்சிகள், அந்த உறவில் காணும் சந்தோஷம், துயரம், மென்மை, கொடுமை... இவற்றையெல்லாம் திரும்பத்திரும்ப ஒரு நீண்ட ராகத்தின் தொடர்ச்சிபோல வடிவமைக்கப்பட்ட நடனத்தின் மூலம் மேடையிலேயே நடிகர் ஒருவரால் ஒலிக்கப்படும் ஒலித்தட்டு தரும் படிமங்கள் துணைகொண்டு சொல்லப்படும் செய்தி, தனிமை, தனிமையைத் தவிர்க்க விரும்பும் மனித மனம்; ஆகக் கடைசியில் தனிமை சாசுவதம் என்ற நிலையை மன அளவிலும் ஏற்றுக் கொள்ளத் தயங்கிப் பின்வாங்கும் மனம், மீண்டும் முயற்சிகள்... இப்படிப் போகும் பிரசங்கம். மேடைத் தளத்தில் நிரப்பப்பட்ட இலைகள் காட்சியளவில் ஒரு குறியீட்டுத் தளத்தில் இயங்குகின்றன. அது, மாறிமாறி, புதுப்பித்துக் கொள்ளும் பருவம். மற்றொன்று நடிகர்கள் அதன்மீது கொள்ளும் இயக்கத்தில் ஓசையளவில் அந்தந்த இயக்கத்தின் உணர்வுப் போக்கோடு ஒத்ததாக எழும் ஓசைப்படிமங்கள். Performance is toward to celebration — நமது மரபின்

தொடர்ச்சியாகவே வேலைகளைச் செய்யும் பேராசிரியர் மு. ராமசாமி போன்றோர் மரபிலுள்ளதைப் போலவே நடிகனை முன்னிறுத்திய வெப்பப் பிரதேசமான எமது நாட்டில் திறந்த வெளிகளில் சுலபமாக நிகழ்த்தக் கூடியதாகவே காட்சியமைப்புச் செய்வதைக் காணலாம்.

பிரளயனின் வீதி நாடகங்களில் அவர்கள் எப்போதும் நிகழ்த்துதல் செய்யுமிடமான வீதி வெளியே அவர்களுடைய நாடகப்பிரதியையே தீர்மானிப்பதாக விளங்குகிறது. குறிப்பாகக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியது உண்மையாக வேலை செய்யும் நெறியாளன் வெளியை அந்நேர நிகழ்த்துதலுக்கான நடிப்பிடமாக மட்டுமே பயன்கொள்வதில்லை. பிரதியின் உலகமாக மாற்றுகிறான்; காட்சிப் பொருள்கள் விஷயத்திலும் பிரதியின் தேவையை ஒட்டியதானதும் சமகாலச் சமூக வாழ்க்கையில் இருந்து எடுத்துக் குறியீடாகப் பயன் கொள்ளும் பொருட்களையுமே ஒரு நெறியாளன் பயன் கொள்கிறான். குழந்தைகள் அரங்கத்தில் பேராசிரியர் வேலைசெய்யும்போது இந்தக் காட்சிப் பொருள்கள் அரங்க நிகழ்த்துதலின் ஒரு தொடர்ச்சியாகவோ மாறிவிடும் அற்புதம் நிகழும். குழந்தைகளே தமது காட்சிப்பொருள்களை தமது குழந்தை உலகத்திலிருந்து குழந்தைத் கற்பனையோடு தயார் செய்யும் சந்தோஷத்தில் இருப்பார்கள். முன்னரே குறிப்பிட்டபடி பிரதியின் உள் அடுக்குகளின் மீதான வாசிப்பு நிகழும்போதே நெறியாளனின் கற்பனையில் காட்சிகளின் தொடர்ச்சியான ஒலிப்படிமங்களும்கோட்டுச்சித்திர உருவில் பதிவுபெற்று விடுகின்றன. நேரடியாகச் சொற்களில் பெறக் கூடிய ஒளிப் படிமங்கள் சொற்களையொட்டிய, நிகழ்த்துதலுக்குச் செறிவூட்டும் ஒலிப் படிமங்கள் என்ற இரண்டு ஆதாரமான புள்ளிகளினூடாகவே நெறியாளன் ஒரு நிகழ்த்துதலின் இசையமைப்பில் கவனம் கொள்கிறான்.

'நாற்காலிக்காரர்' நிகழ்த்துதலில் நடிகர்கள் வசனங்களைப் பேசும் ஏற்ற இறக்கம், கற்களைப் போட்டுக் குலுக்கி எழுப்பப்படும் ஓசை ... இவற்றைக் கொண்டு ஓர் ஒலித்தடத்தை நிறுவும் பேராசிரியர், வெறியாட்டத்தில் தான் எடுத்தாளும் ஒப்பாரி என்னும் ஒலி வடிவத்தில் மூன்று சரடுகளைப் பயன் கொண்டிருந்தார்.

Laventation	-	புலம்பல்
Wail	-	
Plaint	-	

இந்த ஒலித்தடத்தைத் தவில் என்னும் தாள வாத்தியத்தின் ஓசையும் போர் வெறியின் பிம்பங்களாகப் பூமியில் ஓசையெழ ஊன்றித் தட்டப்படும் கம்புகளின் ஒலியும் குறுக்குத்தாளமாக இடைவெட்டும்.

இங்கிலாந்து நாடகத்தில் முத்துசாமி அவர்கள் நாராயணனுடன் இணைந்து பல ஒலிப்படிமங்களையும் குறியீடுகளையும் சேர்த்திருந்தது நிகழ்த்துதலுக்கு இன்னொரு பரிமாணம் சேர்த்திருந்தது. பிரளயன் தனது ஒவ்வொரு வீதி நாடகத்திலும் சமகாலச் சமூக, அரசியல், வெகுசன கலாச்சாரத் தளங்களிலிருந்து எடுத்தாளும் ஒலிப்படிமங்கள் ஆதி நாடக வகைக்கு, நிகழ்த்துதலின் செய்திகளுக்குக் கூடுதலான நம்பகத்தன்மையையும் பார்வை யாளனோடு உடனடித் தொடர்பேற்படுத்தலையும் நிகழ்த்துகிறது.

ஒலியைப் போலவே ஒளியும் லயம் சார்ந்தே நெறியாளனின் கற்பனையில் பதிவு பெறுகிறது. ஒலியமைப்பு என்று ஒன்று இருப்பதாகத் தனியாகத் துருத்தித் தெரியாமல் அரங்க நிகழ்வின் உலகத்தைப் பொறுத்தே அமைய வேண்டி யிருக்கிறது. நமது மரபிலுள்ள வடிவங்களில் நடிகனின் எழுதிய முகத்தின் அசைவுகளும் பெரிய கற்பனைகளை ஏற்படுத்தும் கிரீடமும் புஜகீர்த்திகளும் ஆடும் சுடரொளியில், பட்டுத்தெறிக்கும் பந்த வெளிச்சத்தில், பாதி நாடகத்தைத் தீப்பந்தங்களும் குத்து விளக்கும் செய்யும் ஒளியமைப்பே இயற்றி விடுவதில்லையா?

மரபின் கூறுகளை மற்றெதையும் போலவே ஒளியமைப்பிலும் ஒரு நெறி யாளன் சரியாகவே இனம் காண்கிறான்; பயன் கொள்கிறான். வெறியாட்டம் நாடகத்தில் அழுகையூட்டும் மஞ்சள் வெளிச்சம் பயன் கொள்ளப்பட்ட தென்றால் நாற்காலிக்காரரில் Surreal தன்மையூட்டும் வெள்ளை வெளிச் சத்தைப் பேராசிரியர் பயன்கொண்டார். நெறியாள்கை என்பது சுருங்கச் சொன்னால், 'ஒரு பிரதியை அரங்க நிகழ்வாக மாற்றுவதற்கான எல்லாச் சாத்தியங்களையும் தனது கற்பனையில் ஒரு நெறியாளன் படைப்பாக்கம் செய்யும் செயல்தான். பேசப்படும் பிரதியிடம் முழுமையான ஒப்புதலும் தனது படைப்பாற்றலின்மீது நம்பிக்கையும் கர்வமும் கொண்டவனாகவே ஒரு நெறியாளன் இருக்க வேண்டியுள்ளது.



19. தமிழில் நவீன நாடகம்

இரா. குமரவேலன்

ஏறத்தாழ கடந்த 25 ஆண்டுகளாகத் தமிழகத்தில் புதிய நாடகக் குழுக்கள் மரபுக்கு மாறான அல்லது புதிய மரபான நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றன. இதுவரை நடந்துவந்த பழையமுறை நாடகங்களால் நாட்டிற்கு அல்லது சமுதாயத்திற்கு எந்த வகையிலும் பயன் விளையவில்லை என்பதை உணர்ந்த இளைஞர் இயக்கம் இதற்கு ஒரு புதிய வழியைக் காணவேண்டும் என்று விரும்பியது. பழமையின்மீதும், மரபுகளின்மீதும், இலக்கணங்களின் மீதும், அரசியல்வாதிகளின்மீதும், சடங்கு சம்பிரதாயங்களின் மீதும், நிறுவனங்களின் மீதும், ஏமாற்று - வஞ்சகம் - ஊழல் - வேலையில்லாத் திண்டாட்டம் - ஒதுக்கீடு முதலானவற்றின் மீதும் இந்த இளைஞர்களுக்கு ஏற்பட்ட இயல்பான 'தார்மீக'க் கோபம் - சினம் - அவர்களின் எண்ணங்களை அல்லது சீற்றத்தை வெளிப்படுத்த நாடகத்தின்பால் திரும்பியது. இன்னும் இது தீவிரம் அடையும் வரை இந்தப் புதிய அரங்கம் சினம் மற்றும் மறுப்பரங்கம் (Theatre of Protest and Anger) என்று பெயர் பெறுவதற்கில்லை; ஆனால், அதற்கான அனைத்துப் பின்னணிகளும் இன்று உருவாகியிருக்கின்றன எனலாம்.

இந்தி, வங்கம், மலையாளம், மராட்டி, குசராத்தி முதலான மொழிகளில் இந்த வகையில் சில முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயின்ற—பங்குகொண்ட இளைஞர்களும் கலைஞர்களும் இதில் ஆர்வம் கொண்டனர்; அவர்கள் வழிகாட்டுதலில் நடைபெற்ற நாடகப் பள்ளிகளிலும் பாசறைகளிலும் பயிற்சிபெற்ற ஆர்வலர்கள் இந்தப் புதிய குழுக்களைத் தொடங்கி இனிய சோதனை நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றனர்.

மக்கள் பொழுதுபோக்குக்கென நாடக அரங்கங்களுக்குச் செல்கின்றனர் என்பது பொதுவான கருத்து;

"The common saying that people go to the theatre to be entertained is, however, usually taken to mean solely that

they go to be cheered up through an appeal to their lighter and blitter emotions. What seems to be overlooked is the paradox that when given the chance they just as often go to be saddened pleasantly, through an appeal to their tender and more delicate feelings".

இந்தக் கருத்து நம் தமிழக நாடகங்களுக்கும் மக்களுக்கும் ஓரளவு பொருந்துவதே ஆகும்.

நாட்டுக்கு விடுதலை வந்த பிறகு எங்கும் மக்களுக்கு நல்வாழ்வு மலரும் என்று ஒரு நம்பிக்கை இருந்தது; தலைவர்கள் நாட்டை நல்ல நிலைக்கு உயர்த்துவர் என்று மக்கள் கருதினர்; அரசியல்வாதிகள் பிறருக்கு எடுத்துக் காட்டாக இருப்பர் என்று எண்ணினர்; மொத்தத்தில் பாலும் தேனும் ஓடாவிட்டாலும் துன்பங்களின்றி நிம்மதியான வாழ்வு கிடைக்கும் என்று எதிர்பார்த்தனர். மாறாக, இருபது ஆண்டுகள் கழிந்த பின்னும் நிலைமை மாறாமல் மிகவும் மோசமாக மாறியது; வேலையில்லாத் திண்டாட்டம், பசிக் கொடுமை, கற்பழிப்பு, ஊழல்கள், சாராய சாம்ராஜ்யம், பதவி ஆசையும் சண்டைகளும், போலித்தனம், சாதிமதச் சண்டைகள், எல்லைப் பிரச்சினைகள், மொழிச் சிக்கல்கள், வன்முறை வெறியாட்டம், வேலை நிறுத்தங்கள், கல்வி முதலான நிறுவனங்களில் சீரழிவுகள்,-இப்படிப் பலப்பல இளைஞர் மனத்தை முற்றுகையிட்டன. இதன் பின்விளைவாக உருவாகியதுதான் 'புதிய அரங்கம்' அல்லது 'நவீன நாடகம்'.

இதிகாசம், புராணம், காப்பியம், பழங்கதைகள் முதலானவற்றை இவர்கள் மறுபரிசீலனை செய்ய ஆரம்பித்தனர். சமகாலப் பிரச்சினைகள், எதிர்காலக் கனவுகள் நெஞ்சில் நிழலாடத் தொடங்கின. பழைய பெட்டி அரங்கத்தில் நாடகம் நடத்தியவர்களைக் கூட ஓரளவு இந்தச் சூழல்கள் அசைத்துப் பார்த்தன. ஆனால் அவர்களில் ஓரிருவர் தவிர ஏனையவர் உண்மையை

உணரத் தவறிவிட்டனர். அங்கே ஒரே ஒரு 'கோமல் சுவாமி நாதனை' மட்டுமே காண முடிந்தது; ஏனையவர்களுக்கு இன்னும் விழிப்புணர்ச்சி வரவில்லை; வருங்காலம் எதுவோ?

சென்னை நகரில் பரீக்ஷாவும், கூத்துப்பட்டறையும் முன்னோடிக் களங் களாகத் திகழ்ந்தன; இவற்றையடுத்து மதுரை, தஞ்சை, புதுவை, திருவண்ணா மலை, மற்றும் பல்கலைக்கழக மாணவர் குழுக்கள் இந்தச் சோதனைகளில் ஈடுபாடு காட்டின.

இந்தப் புதிய அரங்கத்தின் வருகை, இன்னும் மிகச்சில ஆண்டுகளில் அனைவரையும் அணைத்துச் செல்லும் போக்கினை மேற்கொண்டால், நாட்டுக்கும், மக்களுக்கும், சமுதாயத்திற்கும் நலம்பயப்பதாக அமையும் என்று கூறலாம்.

இன்றைய இளைஞர்களுக்கும் கற்றவர்களுக்கும் நிறுவனங்களின் மீதிருந்த நம்பிக்கை போய்விட்டது; அனைத்தையும் தலைகீழாக மாற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் வருகிறது. ஆனால், அவர்கள் செயல்படும் வழிமுறை இல்லாமல், தக்க வழிகாட்டுதலும் இல்லாமல் தடுமாறுகின்றனர். இப்போதைக்கு அவர்கள் தங்கள் கோபத்தை மௌனத்தின் வாயிலாகவும் சில நேரங்களில் உரத்த சிந்தனைகளின் வாயிலாகவும் வெளிப்படுத்துகின்றனர். இதன் விளைவாகத் தோன்றியது புதிய அரங்கம்.

> *"Since they can no longer hope, they can no longer screan. They can no longer converse with their hearts because they can no longer believe they are heard. They can only express themselves indirectly in sardonic paradoxes." (p. viii)*

இந்தக் கூற்று எவ்வளவு உண்மை; இவர்களுக்கு நம்பிக்கையுமில்லை; அழவும் முடியவில்லை; மற்றவர்களோடு அவர்களால் உரையாடவும் முடியவில்லை; உரையாடினாலும் மற்றவர்கள் இவர்கள் சொல்லைக்

கேட்பதாகவும் தெரியவில்லை. அதனால் இவர்கள் தங்கள் எண்ணங்களையும் கருத்துகளையும், ஆத்திரத்தையும் கோபத்தையும் நவீன நாடகங்களின் வழி வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

நாடகமேடை என்பது வசதியானவர்களுக்கும் பணக்காரர்களுக்கும் உரிய ஒன்று அன்று; அன்றாடங்காய்ச்சிகளுக்கும், அவதிப்படுபவர்களுக்கும், அடிமைப்பட்டவர்களுக்கும், அவமதிக்கப்பட்டவர்களுக்கும், அடிமேலடி பட்டு எழமுடியாது அல்லற்படும் மத்தியதரமக்கட்கும் உரியதாகும். மனிதன், கூண்டிலிருந்து வெளியேவரும் சிங்கத்தை எதிர்த்து வெறுங்கையோடு போரிட்டு மடியும் காட்சியைக் கண்டு மகிழ்ந்த மமதையாளர்களுக்கும், அவர்களைப் போன்றவர்களும் சுவைத்துப் பொழுதுபோக்குவதற்காகத் தோன்றிய சாதனம் அல்ல, நாடகம்.

கடின வாழ்க்கை மேற்கொள்கிறவர்களும், கடவுளால் நிராகரிக்கப்பட்ட வர்களும் தங்கள் கவலைகளை மறப்பதற்காக அல்ல, ஒரு வழிவகை, ஒரு விமோசனம், ஒரு விடிவுகாலம் வராதா என்னும் ஏக்கத்தில் நாடும் ஒரு கலைக் கூடமாக இந்த நவீன நாடகம் திகழ வேண்டும்.

புதிய அரங்க நாடகங்கள் கையாள்கின்ற பொருள்கள் - கதைப் பொருள்கள் - பெரிதும் பாராட்டுக்குரியனவாகவே உள்ளன, ஓரிரண்டைத் தவிர. மனிதனின் அடிப்படைத் தேவைகளையும், அடிப்படை உணர்வுகளையும் பிரதிபலிப்பதுதான் கலை. இன்றைய வாழ்வில் துன்பங்களையும் சிக்கல் களையும் கவனியாமல் விட்டு விலகிச் செல்லும் கதைப்பொருள் என்பது இந்த நாடகங்களில் இல்லை; இருக்கக்கூடாது. நாடகாசிரியர்கள் நாடகக்கலையைப் போர்க்கருவியாகக் கையில் தாங்கிச் சமுதாயப் புரட்சியை உருவாக்க வேண்டும். அதனால் அவர்கள் படைப்பு மிகவும் செம்மையானதாக அமைய வேண்டும்.

ஆகவே, ஆசிரியர்கள் இந்தக் கலையை - கருவியை நல்ல முறையில் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும்.

''இந்த மண்ணில் நாடகம் மலர வேண்டுமானால், அது இந்த மண்ணைச் சேர்ந்ததாக இருக்க வேண்டும். இந்த மண்ணிலிருந்து இந்த மண்ணின் வாழ்க்கையிலிருந்து கிளர்ந்தெழுந்ததாக இருக்க வேண்டும். இந்த மண்ணில் வாழும் மக்களுக்கும் அதற்கும் ஒரு தொடர்பு, பிணைப்பு, அர்த்தம் இருக்கவேண்டும். இந்த இயக்கம்தான் இந்த ஈடுபாடுதான் ஜீவத்துடிப்புள்ளதாக அர்த்தம் உள்ளதாக ஒரு சமுதாய சக்தியாக மலரும். இது இந்த மண்ணில் விளைந்தாக வேண்டும். இந்த மண்ணின் மைந்தர்கள் விளைவித்தாகவேண்டும்'' (187)

என்னும் கருத்தினை நினைவிற்கொண்டு இன்றைய நாடகங்கள் சிலவற்றின் கதைப்பொருள்களைக் காண முயலலாம்.

அரசியல்

சீட்டுக்கட்டுக் குழு ஒன்றும், கோலிக்குண்டு குழு ஒன்றும் நட்பாகவும் பகையாகவும் இருந்து ஆட்டம் ஆடுகின்றனர்; ஒரு வேடிக்கை பார்ப்பவனும், ஒரு நாற்காலிக்காரனும் இவற்றைச் சற்றுத் தள்ளியிருந்து விமரிசனம் செய்கின்றனர். பின்னர் அவர்கள் தங்கள் ஆட்டங்களை மாற்றிக்கொண்டே செல்கின்றனர்; கோஷம் போடற ஆட்டம்; பின் கோஷத்தோடு காரியம் - கவிதை சேர்கிறது; வாழ்க-ஒழிக ஆட்டம் தொடர்கிறது; வெற்றிதோல்வி உள்ள விளையாட்டை அவர்கள் கண்டு பிடிக்க முனைகிறார்கள்; இடையில் போட்டிபோட்டுக்கொண்டு தண்ணீர் குடிக்கிறார்கள்; பின் 'விலங்கு விளையாட்டு? வேண்டாம். பறவை விளையாட்டு ஆடலாம்' என்று முடிவு செய்கிறார்கள். கூஜாவில் உள்ள குறைந்த அளவு தண்ணீரில் கல்லைப் போட்டுத் தண்ணீர் மேலெழும்புவதைக் காணும் 'காக்கை' விளையாட்டு; கூஜாவில் தேன், இளநீர், பால், பதநீர், கள், சாராயம் என்று பல பொருள்கள் வருவதாகக் கற்பனை செய்கின்றனர்; பின் எட்டுத் திக்கும் சென்று முழங்குகிறார்கள்; இறுதியாகத் தத்தம் கூஜாக்களில் (இரண்டு) ஆளுக்கொரு

கூழாங்கல்லைக் கொடுத்து விரும்பியவண்ணம் போடச் சொல்கின்றனர்; கடைசியில் ஒரே கல்; இதில் முடிவு தெரிந்துவிடும்; இதை நாற்காலிக்காரரைக் கொண்டு போடச் செய்ய வேண்டும் என்று முனைகின்றனர்; அவரோ தன்னை இதில் ஈடுபடுத்திக் கொள்ள விரும்பவில்லை; தனக்கு 'உரிமையும் வேண்டாம் கடமையும் வேண்டாம்' என்று ஒதுங்க நினைக்கிறார். கடைசியாக வேறுவழியின்றி அவர் அதில் பங்குகொள்ள நேர்கிறது; தன்னிடமிருந்த கல்லை,

> ''சீட்டுக்கட்டு கோஷ்டியே எனக்குப் பிடிக்காது. அது நம்ம தேசத்து மரபு இல்லை. நம்மதேசத்து விளையாட்டு இல்லை அது. அது மனிதனை அடிமையாக ஆக்கிடுது. சூதாடியா ஆக்கிடுது. கோலிக்குண்டு நம்ம ஆட்டம். நம்ம தேசத்தது கல் தோன்றின காலத்திலேயே அந்த ஆட்டமும் தோன்றிஇருக்கணும். விரலை உபயோகிக்கத் தெரிஞ்சதும் மனுஷன் அதை விளையாடி இருக்கணும். அதனாலே நம்ம தேசத்து விளையாட்டாக கோலிக்குண்டு கோஷ்டிக்கித்தான் என் கல்''

என்று கூறி அந்தக் கல்லைக் கோலிக்குண்டு குழுவினரின் கூஜாவில் போடுகிறார். வெற்றிபெற்ற குழு ஊர்வலம் செல்கிறது; தோற்ற குழு கூஜாவை உடைத்து விட்டு, ஒழிக குரலிட்டு, ஒருவரை ஒருவர் உதைத்து அங்குமிங்கும் ஓடுகிறார்கள்; வேடிக்கை பார்த்தவன் 'விளையாட்டு வினையா போச்சு' என்று தப்பித்து ஓடிவிடுகிறான். நாற்காலிக்காரர் புறப்படும் போது 'விடாதே பிடி' என்று இழுத்துவந்து குத்துகிறார்கள். 'சூதாட்டம் நம்ம மரபுன்னு குத்து' என்றும், 'பொண்டாட்டியேகூடப் பந்தயம் வைக்கலாம்னு குத்து' என்றும், 'நம்ம மரபுலே இல்லாததே இல்லேன்னு குத்து' என்றும் கூறி, அனைவரும் அவரை மேல்விழுந்து அமுத்துகிறார்கள். நாற்காலிக்காரர் கூட்டத்தில் அடியில் சிக்கி 'என்னைக் காப்பாத்துங்க' என்று கூக்குரலிடுகிறார். இத்துடன் நாடகம் நிறைவுபெறுகிறது.

'நாற்காலிக்காரர்' என்றும் இந்த நாடகத்தின் கதையை மட்டும் இவ்வளவு விரிவாகச் சொன்னதற்குக் காரணம், ந. முத்துசாமியின் இந்த நாடகம் 'நவீன அரங்க' நாடகங்களின் முதலாவதும் முன்னோடியும் என்னும் கருத்தில்தான்.

பல குழுக்களாக இருந்து, மக்கள் நலனைப் பற்றிச் சிறிதும் அக்கறை கொள்ளாமல், தமக்குள் தாமே ஒருவரை அடித்துக்கொண்டு, அரசியலை ஒரு பொழுதுபோக்காக்கி, ஒரு விளையாட்டாக்கி, அவரவர் வெற்றி தோல்வி களையே குறிக்கோளாகக் கொண்டு, அப்பாவிப் பொதுமக்களை ஓட்டுப் போடச் சொல்லி, அவர்களைப் பலிகடாக்களாக்கும் அரசியல்வாதிகளின் இயல்பினைச் சுட்டுவதே நாடகத்தின் கதைப்பொருள் என்று கூறலாம். இதனை ஓர் 'உருவக நாடகம்' என்றும் வகைப்படுத்தலாம்.

இந்த நாடகம் பன்முறை நடிக்கப்பெற்று, சோதனை நாடக அரங்கை விரும்பும் ஆர்வலர்களால் பெரிதும் போற்றப்பெற்றது. இந்த நாடகத்தின் எதிர்பாராத(?) வெற்றிதான் 'நவீன அரங்க' நாடகங்களின் தோற்ற வளர்ச்சி களுக்கும் காரணம் என்று சொல்லலாம்.

இதன் கதைப்பொருளை வேறுவகையில் விளக்கிச் சொல்லவும் வழியுண்டு; உருவகக் கதைகள் அனைத்தும் இதற்கு இடங்கொடுக்கும்.

நாற்காலிக்காரர் சொல்லியும் கூடக் கேட்காமல் வேடிக்கை பார்ப்பவன்தான் இருகுழுவினரையும் பார்த்து ''தோக்கறவன் முட்டாள்; ஜெயிக்கிறவன் ஞானி'' என்று தூண்டிவிடுகிறான்; இறுதியில் அவன் நாற்காலிக்காரரை மாட்டிவிட்டு அவன் தப்பித்துக் கொள்கிறான்.

சீட்டு, கோலி, குழுக்கள், மாந்தர்கள், கூஜா, கூழாங்கல் அனைத்துமே இந்த நாடகத்தில் குறியீடுகள்.

> ''ஆராய்ச்சி செய்ஞ்சா டாக்டரேட் வாங்கலாம். இன்னொருத்தர் வேறுவிதமா செஞ்சும் டாக்டரேட் வாங்கலாம். ஒண்ணுக்கு ஒண்ணு முரணாக இருக்கும்.

உண்மை தெரியாது. டாக்டரேட் மிஞ்சும். உண்மையை மறைச்சுவைக்க முடியாதா? என்ன இது? டாக்டரேட்டிலே உண்மை தெரியாமே போச்சே''

என்னும் பகுதி ஒருவகையான அங்கதம்; டாக்டரேட் வாங்க முடியாதவர்களின் அங்கலாய்ப்பு. கோமல் நாடகத்திலும் இந்தமாதிரி 'வசனம்' வரும்.

நாடகாசிரியர் தன் உரையில் இந்த நாடகத்தைப் பற்றிக் கூறும்போது,

''இதில் நாற்காலிக்காரர்' ஒரு அரசியல் நாடகம். அரசியல் ஒரு விளையாட்டுப் போலாகி சுவாரஸ்யத்திற்குத் தேவையான சிக்கல்களுடன் இருந்துகொண்டிருக்கிறது. நமது அரசியல்வாதிகள் தீர்வுகளுக்குச் சிக்கல்களைத் தோற்றுவிக்கிறார்கள். வாதத்திற்கு விஷயம் தேவைப்படுகிறது''

என்பது எவ்வளவு உண்மை! அயோத்தியா பிரச்சினை, ஸ்கேம் பிரச்சினை, போஃபோர்ஸ் பிரச்சினை, விடுதலைப்புலி. பிரச்சினை, காலிஸ்தான் பிரச்சினை, காஷ்மீர் பிரச்சினை, போடோ பிரச்சினை, மொழிப்பிரச்சினை, இன்னும் எத்தனை சின்னச் சின்னப் பிரச்சினைகள் - அனைத்தும் அரசியல்வாதிகள் வேண்டுமென்றே தோற்றுவித்த சிக்கல்கள்; வாதத்திற்காக உருவாக்கிய விஷயங்கள் எதையும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லாததால் இந்த நாடகம் எக்காலத்திற்கும் பொருந்துவதாகிவிடுகிறது.

இவரது 'காலம் காலமாக' என்னும் சிறுநாடகம் இன்று மிகுதியாகப் பேசப்பட்டுவரும் 'தலைமுறை இடைவெளி' பற்றிய ஒன்று.

'சுவரொட்டிகள்' சமுதாயத்தைப் பிரதிபலிக்கும் மற்றொரு நாடகம். கொள்கைகளிலும் சூழல்களிலும் ஒடிக்கொண்டவன் அதிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்வதற்கு - பிரித்துவருவதற்குச் செய்யும் முயற்சி இதன் கதைப்பொருள் ஆகலாம். எவ்வாறு இந்தக் காலத்துச் சுவரொட்டிகள்

உண்மைகளை உணர்த்துவதற்கு மாறாக உள்ளதைக் குழப்பும் வாசகங்களாக இருக்கின்றன என்பதையும் இது காட்டுகிறது. நாளிதழ்கள், வானொலி முதலானவை போல வாழ்வின் ஒருபகுதியாக மாறிவிட்ட 'சுவரொட்டி' கலாசாரத்தை இந்த நாடகம் காட்டுகிறது.

'அப்பாவும் பிள்ளையும்' என்னும் மற்றொரு நாடகத்தையும் முத்துசாமி இயற்றியிருக்கிறார்.

இவரது கூத்துப்பட்டறை பல்வேறு நிறுவனங்களோடு சேர்ந்து கூத்துக் கலையையும், கூத்துவழி நாடகக் கலையையும் வளர்த்துவருவது புதிய அரங்க ஆர்வலர்களுக்கு மகிழ்ச்சியைத் தருவதாகும்; அவரது வழிகாட்டுதல் ஏனைய குழுக்களுக்கு உற்சாகம் தருதல் வேண்டும்.

இக்குழு நடத்திய 'வெளிச்சம்' என்னும் அண்மைக்கால நாடகம் சுற்றுப்புறச் சூழல் சீர்கேட்டினைக் கதைப்பொருளாகக் கொண்டது.

கணிகை ஒருத்தியின் கதையாக அமைந்து ஆணினத்தின் அனைத்துக் கொடுமைகளையும் சுட்டுவதாக அமைந்துவிளங்கும் ஒரு கதை இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்'. நாடகத் தொடக்கத்தி லேயே கணிகை வசந்தியின் வீட்டில் ஒரு பிணம்; அது ஒரு பெண்பித்தனின் பிணம்; வாடிக்கைக்காரனின் பிணம். அதில் தொடங்கி ஐந்தாறு ஆடவர் அவள் வாழ்வில் தலைகாட்டுகின்றனர்; அந்த ஆண் தன்னலக்காரர்கள் அவளுக்கு ஆதரவு தராமல் கொடுமைக்குத் துணைபோகும் நிலையை நாடகம் தெளிவு படுத்துகிறது.

இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதிய பசி, மழை, கால இயந்திரங்கள், நந்தன் கதை, கோயில், ஔரங்கசீப், போர்வை போர்த்திய உடல்கள், கொங்கைத்தீ ஆகிய நாடகங்களுள் மிகவும் சிறந்ததாக இந்தப் 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்' நாடகத்தைக் கருதலாம்.

உளவியல் அடிப்படையில் பாலுணர்வுச் சிக்கலை அணுகி, நிர்மலா என்னும் பெண்ணின் வாழ்க்கைச் சிக்கலை உணர்த்துவதான கதைப் பொருளைக் கொண்டது 'மழை' என்னும் நாடகம். பேராசிரியர் சந்திரசேகரின் மகளான நிர்மலா தந்தையின் குறுக்கீடுகள் காரணமாகத் திருமணம் ஆகாமல் இருக்கிறாள். அவளுக்கு ஒரு கணவன் தேவைப்படுகிறான். ஊரில் மருத்துவ ராக இருக்கும் டாக்டர் ஜேம்ஸ் என்பவரை மணந்து கொண்டு வாழலாம் என்று அவள் நினைக்கிறாள். மனைவியோடு ஒன்றி வாழாத அவள் தந்தை, தவறான அல்லது தகாத உறவை விரும்புவர் என்று அவள் குற்றஞ் சுமத்திப் பேசுகிறாள். அப்போது இடி, மழை, மின்னல். திடீரென்று அவர் இறந்துவிட, அவர் மரணத் திற்குத் தானே காரணம் என்று நினைக்கிறாள். அவள் விரும்பும் ஜேம்சோ கடைசியில் ஊரில் உள்ள தொற்றுநோய் ஒன்றைக் காரணம் காட்டி விலகிக் கொள்கிறார். அவருக்குத் தனிமை வாழ்வே நிலைபெறுகிறது. அவருக்கு நிம்மதி கிடைத்ததா; இல்லை. ''இன்னும் மழை பெய்துகொண்டே இருக்கிறது.....நிற்கவே நிற்காது''.

இந்த நாடகம் காட்டும் உளவியல் தனியே ஆராயவேண்டிய ஒன்று. சந்திரசேகருக்கு இருந்த 'காம்ப்ளெக்ஸ்', ஏற்கனவே திருமணம் ஆகி விவ காரத்துப் பெற்ற சாதாரண டாக்டர் ஜேம்ஸின் எதிர்பாராத - வயதான காலத்துச் சபல உணர்வு, நிர்மலா வேறு இளைஞர்களை நாடாமல் திருமணமான ஜேம்ஸை விரும்புவது, ரகு தந்தையை விட்டு விலகியிருப்பதும் பின் நிர்மலாவிற்காக ஜேம்சிடம் எடுத்துரைப்பதும் ஆன செயல் ஆகிய இவைகள் உளவியல் அடிப்படையில் காணவேண்டியவை.

இந்திரா பார்த்தசாரதியின் இன்னொரு நாடகம் 'கொங்கைத்தீ'. இலக்கியத் தின் மற்றொரு வடிவமாக வெளிவந்திருக்கிறது இது. இதன் கதைப் பொருளை விரிவாக விளக்க வேண்டிய அவசியமில்லை. ஆசிரியரே முதல் அங்கத்தின் தொடக்கத்தில்,

''இது பெண்ணின் கதை; பாரதப் பெண்ணினத்துக்கே
பொதுவான பெண்ணின் கதை...
அடக்கப்பட்ட பெண்ணின் சீற்றந்தான்
இந்நாடகக் கதை.
கொள்கை என்பது உருவகம்.
இச்சமுதாயத்தின் போலி தர்மத்தைச்
சுட்டெரிக்கும்
பெண்மைக் கனல்தான்
'கொங்கைத்தீ'''

என்று கதைப்பொருளைத் தெரிவித்துவிடுகிறார். இக்கதையில் தேவந்தி, மாடலன் ஆகிய இருவரும் நாடகக் கட்டியக்காரன் போலச் செயல்படுகின்றனர்; அல்லது கிரேக்க 'கோரஸ்' பணியைச் செய்கின்றனர் எனலாம்.

கோவலனைப் பற்றித் தேவந்தி,

''அவரவர் குணமே அவரவருக்கு விதி. இது வாழ்க்கையின்
சட்டம். மாற்ற இயலாது.
நிலைகொள்ளா உள்ளம், கோவலன் இயல்பு. இதை
மாற்றுவது எப்படி?
தேடுவதே குறிக்கோள். இதுவே கோவலனின்
வாழ்க்கை. மாற்றுவது எப்படி?
தேடுவது என்னவென்று தெரிந்தால், அதுவே
பயணத்தின் முடிவு. இது கோவலனின் மனநிலை.
மாற்றுவது எப்படி?
தன்னைத் தானே தேடுகின்றான். அங்குமிங்கும்
அலைகின்றான். இதுவே கோவலனின் விதி.
மாற்றுவது எப்படி?''

என்று கூறுகிறாள். 'விதி' பற்றி ஆசிரியர் புதிய விளக்கம் தருகிறார். ஆனால், இறுதியில் இடப்பக்க மார்பைத் திருகி எறிந்து மதுரையை எரித்ததற்கு ஒரு

காரணம் தருகிறாரே, அது பொருந்துமா? ''இனி நான் பெண் அல்லேன்; இடப்பக்கம் போகம்; வலப்பக்கம் யோகம்'' என்று கூறித் தன் இடப்பக்க கொங்கைத் தீயில் மதுரை மாநகரை எரிக்கிறாள். மார்பின் இருபக்கங்களில் வேறுபாடு காண்பது என்ன அறிவியல்? என்ன தத்துவம்? 'அதில்பாஸ்பரஸ் இருந்ததா?' என்று பெரியார் கேட்டாரே, அதுவே மேல்!

> ''இந்திரா பார்த்தசாரதி தம் நாடகங்களின்மூலம் தமிழ்நாடக உலகில் ஒரு புரட்சியைத் தோற்றுவித்துள்ளார். தேய்ந்த பாதையினின்றும் விலகி இவர் நாடகங்களில் நாசூக்கும் நளினமும் சிந்தனை ஆழமும் முக்கியமாகத் தென்படுகின்றன. தமிழ் நாடகத்தின் எதிர்காலம் இவர் வளர்ச்சியையும் இவருக்குக் கிடைக்கும் வரவேற்பையும் பொருத்ததாயுள்ளது''

என்று 'கொங்கைத்தீ' நாடக நூலின் இறுதியிலுள்ள கட்டுரையில் தரப் பட்டிருக்கும் கமில் சுவலெபில் கூற்று சற்று மிகையானதே என்றாலும் புதிய அரங்க பாணி நாடகத்தில் ஒரு முன்னோடி என்ற வகையில் அவரும் அவர்தம் க்தைப்பொருளும் நினைக்கத் தகுந்தவை.

இவருடைய நாடகங்களில் விரக்தி, தற்கொலை, மரணம், தோல்வி, தனிமை, நோய், துன்பம், மன உளைச்சல் என்னும் கூறுகளே (நெகடிவ் ஆஸ்பெக்ட்ஸ்) மிகுதியாக உள்ளன; எழுச்சி, தியாகம், அறிவுத்தாகம், உரிமை வேட்கை, பெண்ணுரிமைப் போர், நம்பிக்கை, ஒற்றுமையுணர்வு முதலியன இல்லாமை வருந்துதற்குரியது.

பசி நாடகத்தில் தற்கொலைகள்;
மழை நாடகத்தில் பொருந்தாக் காமம், மரணம், விரக்தி;
கால இயந்திரங்கள் நாடகத்தில் புற்றுநோய், தற்கொலைமுயற்சி, தோல்வி;
நந்தன் கதையில் அடிமைத்தனம், சாதியை அழிக்கமுடியாது என்னும் கருத்து;
கோயில் நாடகத்தில் அறியாமை, சுயநலம், நிதிமோசடி, ஏமாற்று;
போர்வை நாடகத்தில் விபசாரம், பெண்ணடிமை, மரணம்;

ஔரங்கசீப் நாடகத்தில் கதைத்தலைவனின் தனிமை;

கொங்கைத்தீ நாடகத்தில் கண்ணகியின் சினம்; பெண்ணடிமைத் தனம்; விதி.

இவை இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நாடகங்களில் உள்ள கதைப்பொருளின் விளைச்சல்களாக அமைந்துள்ளன.

இருப்பினும் நாடக பாணி, உத்திமுறை, உரையாடல் நுட்பம், காட்சியமைப்பு, கதை தேர்ந்தெடுத்தல், அணுகுமுறைகள், கருத்துகள். பறை முதலான நாட்டுப்புறக்கலைகளுக்கு வாய்ப்பளிக்கும் கதையமைப்பு, பிறருக்கு நாடகத் துறையில் வழிகாட்டும் பாங்கு என்று பலவகைகளில் அவர் முன்னணியில் நிற்கிறார்.

பலூன்

1980க்கு ஓரிரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்னால்'ஞாநி' பரீக்ஷா என்னும் ஒரு நாடக இயக்கத்தைத் தொடங்கினார். ந. முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர், பிரபஞ்சனின் முட்டை, இந்திரா பார்த்தசாரதியின் போர்வை போர்த்திய உடல்கள், அறந்தை நாராயணனின் மூர் மார்க்கட், ஜெயந்தனின் மனுஷா மனுஷா, அம்பையின் பயன்கள், ஞாநி தாமே எழுதிய ஏன், பலூன், பாலு ஏன் தற்கொலை செய்துகொண்டான் முதலான பல நாடகங்களை இந்த இயக்கம் நடத்தியிருக்கிறது. புதிய அரங்க நாடகக் குழுக்களில் கூத்துப்பட்டறையை அடுத்து அதிகமான நாடகங்களை உருவாக்கிய குழு என்று இதனைச் சொல்லலாம். இந்தக் குழு பல நாடகாசிரியர்களையும் உருவாக்கியிருக்கிறது என்பது மற்றொரு பெருமைக்குரிய செய்தி.

பஸ் கட்டண உயர்வை எதிர்த்து நடத்திய ஒரு போராட்டத்தை மையமாக வைத்து—மக்கள் எழுச்சியோடு நடத்திய அதனை ஒரு களமாகக் கொண்டு- இந்த நாடகத்தைப் புனைந்து இருக்கிறார் ஞாநி. 1968இல் ஆகஸ்டுமாதம் சிக்காகோ நகரில் வியட்நாம் போருக்கு எதிராக நடந்த ஒரு போராட்டம் பற்றி எழுதப்பட்ட 'தி சிகாகோ கான்ஸ்பிரசி' என்னும் நாடகத்தை அடியொற்றி

'டிரான்ஸ்கிரியேட்' செய்யப்பட்ட ஒரு நாடகம் 'பலூன்'. நாடகத்தில் பங்கு பெறும் அனைத்துப் பாத்திரங்களும் - ஜட்ஜ், அரசுதரப்பு வக்கீல் தவிர - ஏனையவர்கள் அனைவரும் 'சமுதாய அமைப்பில் சினங்கொண்ட இளைஞர்கள் - 'தி ஆங்கிரி யங்மென்' என்று கூறலாம்.

நவீன நாடக இயக்கம் பற்றிய ஒரு குழப்பம் நிலவுகிறது என்று கூறும் ஞாநி,

> ''மனிதனின் சகல கலை வெளிப்பாடுகளையும் போன்றே நாடகம் என்கிற நிகழ்கலையும் ஒரு கருத்துப் பரிவர்த்தனை சாதனம் என்பதை மறந்து நிகழ்த்தப்படும் முயற்சிகள் அழகியலின் பெயரால் அனர்த்தங்களாவதும், மரபு முறையில் கட்டிய கயிற்றில் நீளமாற்றத்தால் விரிந்த வட்டமே விடுதலை என மயங்கி நிகழ்த்தப்படும் முயற்சிகள் சித்தாந்தங்களின் பெயரால் சகிக்கப்படுவதும் இன்று கருத்துலகில் நிலவும் குழப்பத்தின் விளைவுதான்''

என்று விளக்குகிறார்.

பலூன் நாடகத்தில் போராட்டம் நடத்திக் கலவரத்தைத் தூண்டியதாகச் சிங்காரம், ரகு, சத்யன், ஆனந்தன், சபாபதி, உஷா ஆகியோர் நீதிமன்றத்தில் குற்றவாளிகளாகக் கருதப்பட்டு விசாரிக்கப்படுகின்றனர். ஜட்ஜ், விஜயன், கிருஷ்ணமூர்த்தி, தியாகராஜன் என்னும் வக்கீல்கள் ஆகியோரோடு, ஓர் இதழில் நிருபர்கள் சிலரும் நாடக மாந்தர்களாக வருகின்றனர். நியாயமான ஒரு போராட்டம் மக்கள் அடிப்படை உரிமையைக் கோரும் ஒரு போராட்டம் காவலரின் கட்டுமீறிய அடக்குமுறையால் கலவரமாகத் தூண்டியவர்கள் இவர்களே என்று வழக்குமன்றத்திற்கு வரவழைக்கப்படுகின்றனர். இவர்கள் அனைவரும் நீதிமன்றத்தில் நடந்துகொள்ளும் 'அசாதாரண' முறைகளே நாடகத்தின் அடிப்படை. கேட்கப்படும் வினாக்களுக்கு நேரடியான விடைகளைத் தராமல் தங்கள் அத்துமீறிய கோபத்தை இவர்கள் வெளிப்படுத்துகிறார்கள். ஒரு சான்று:

அரசாங்க வக்கீல் : மேடம், நீங்க சிகரெட் பிடிக்கிறதுண்டா?

உஷா : நான் சாதாரண சிகரெட் பிடிக்கிறதில்ல. கஞ்சா போட்டுத்தான் பிடிப்பேன். அதான் என் கேரக்டர். ஒரு நாளைக்கு ரெண்டுதரம் எவனோடாவது படுத்துக்கறதுதான் என் பிஹேவியர். இவங்க எல்லோரோடவும் படுத்தாச்சு. நீங்களும் ஜட்ஜும்தான் பாக்கி. கோர்ட் முடிஞ்சதும் வர்ரீங்களா?

ஜட்ஜ் : ஸ்டாப் தட் நான்சென்ஸ். பிஹேவ் பிராப்பர்லி. திஸ் இஸ் ய கோர்ட் ரூம்.

உஷா : தென் வாட்? என் கேரக்டரையும் பிஹேவியரையும் பத்தி இவர் என்ன எஸ்டாபிளிஷ் பண்ணப்போறார்? ஒரு சாதாரண பஸ்பேர் ஹைக்கைக் கண்டிச்சு ஒரு மிடில்க்ளாஸ் பொண்ணு வந்துட்டா, அதை ஒங்களால பொறுத்துக்கமுடியல, இல்ல? ஒங்க வீட்டுப்பொண்ணு ஒங்க பேச்சை மீறிட்ட மாதிரி பயம்வருது இல்ல? ஒங்க டாட்டர்சை மாதிரி நானும் பத்தினிதான். அவங்க வெளில வரல. நான் வந்திருக்கிறேன். ஸோ ஆல் திஸ் இன்சல்ட் ஃபார் மி, இல்ல?''

என்னும் பகுதி இதனை உணர்த்தும். நியாயமும் 'தார்மீகக்' கோபமும் இந்த உரையாடலில் இருக்கிறது.

பிற சோதனை நாடகங்களுக்கும் இதற்கும் உள்ள பெரிய வேறுபாடு, இதில் சொற்கள் மிகுதி. உரையாடல்கள் பழைய 'பராசக்தி' 'நீதிதேவன் மயக்கம்' 'கட்டபொம்மன்' முதலானவற்றை நினைவுபடுத்துகின்றன.

இந்த நாடகத்தைப் பற்றி ஞாநி,

''பலூனில் பிரதானமாய் விமர்சனத்துக்குள்ளாவது நீதித்துறை தான். உடனே எனக்கு நீதிமன்றங்கள் காவல் துறைகள் இவற்றில் எல்லாம் நம்பிக்கை இல்லை என்ற அர்த்தம் கொள்வது தகாது''

என்று கூறுவதுடன், கதைப்பொருள் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது,

''இந்த நாடகம் போலீஸ், ஜுடிஷியரி பற்றி மட்டுமேயான விமர்சனம் என இதைக் குறுக்குவதும் எனக்குச் சரியாகப்பட வில்லை. இன்று அவை உள்ள நிலைமைக்குத் தோதான மொத்தமான சூழ்நிலை பற்றியும், அந்தச் சூழ்நிலைக்குக் காரணமான, அந்தச் சூழ்நிலைக்கு ஊமைசாட்சிகளாய் விளங்குகிற, அந்தச் சூழ்நிலைபற்றி 'நெட்டை மரங்களென நின்று புலம்புகிற' எல்லாத் தனிமனிதர்களைப் பற்றியுமான விமர்சனமே இந்த நாடகம்''

என்றும் கூறுகிறார். 'நீதிமன்றம், காவல்துறை' முதலான நிறுவனங்களின் மீது எனக்கு நம்பிக்கையில்லை; அதன் விளைவே இந்த நாடகம்' என்று ஞாநி கூறியிருந்தால் இந்தக் கதை பொருத்தமானதாக இருந்திருக்கும். 'கோபக்கார இளைஞர்களின் நாடகமாக இது இருந்திருக்கும். ஆனால் அவற்றை ஏற்றுக் கொண்டால் அதற்குக் கட்டுப்படுவதுதானே நியதி, நீதி! இருப்பினும் நாடகத்தில் வேறு பல பிரச்சினைகள்ளயும்கூட ஆசிரியர் பேசுதல் நினைக்கத்தக்கது. அறுவரில் ஒருவர் தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தவன். அவன் இருபத்தெட்டுவயது இளைஞன். அவன் பேசுகிறான்.

''என் பேரு சிங்காரம். நான் ஒரு பறையன். பறையன்னு சொல்லிக்கிடறதுல எனக்கொண்ணும் வெக்கம் இல்ல. நான் எதுக்கு வெட்கப்படணும்? ஹரிஜன், கிரிஜன்னு சொல்றதெல்லாம் ஃபிராடு! பறையனும் பள்ளனும்தான் கடவுளோட புள்ளைன்னா, அந்தக் கடவுள் ஏன் கோவிலவிட்டு வெளில வந்து எங்க நிலமையப் பார்க்கல? அப்ப நாங்க என்ன, கடவுளோட வெப்பாட்டிக்குப் பொறந்த புள்ளைங்களா?''

இதுபோலப் பல செய்திகள்.

போராட்டக்காரர்களுக்காக வாதிட்ட வழக்கறிஞர் விஜயனுக்கும் நீதிபதி மூன்றாண்டு தண்டனை கொடுத்து ஐந்தாண்டுக்கு நீதிமன்றத்திலிருந்து 'டிபார்' செய்கிறார்.

பரீக்ஷா குழுவினர் பலமுறை நடித்த மற்றொரு நாடகம் 'முட்டை'. இதன் ஆசிரியர் 'பிரபஞ்சன்'. ஒரு முதியவன் கூடையில் முட்டைகளை எடுத்துவர சைக்கிளில் வரும் ஒரு இளைஞன் அவன்மீது மோத, முட்டைகள் உடைந்து விடுகின்றன. வாக்குவாதம் முற்றி இறுதியில் இழப்பீடு தருவதாக இளைஞன் ஒப்புக்கொண்ட பின்னர் வழிப்போக்கர்களாக வந்த சிலர் அவர்களை நிறுத்தி அதிகாரம் செய்கிறார்கள்; வேண்டாதன பேசிக் காலங் கழிக்கின்றனர்; முதற்காட்சியும் கடைசிக் காட்சியும் பெண்ணிடம் தவறாக நடந்துகொள்ளும் ஒரு 'தொரை'.

''பெரிய இடத்தில் இருப்பவர்களுடைய அட்டூழியம் ஒரு பக்கம்; பேட்டை ரவுடிகளாக இருப்பவர்களின் அக்கிரமம் ஒருபக்கம்; இவற்றிற்கிடையில் பாமரர்கள்படும் அவதி' இதுவே இந்த நாடகத்தின் கதைப்பொருள். சமுதாயத்தின் சீரழிவைக் காட்டுவதே நாடகத்தின் நோக்கம். மற்றபடி இந்த நாடகத்தில் சொல்லும்படியாக ஏதுமில்லை.

புதிய அரங்க நாடகங்களில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைவது நிஜ நாடக இயக்கத்தின் 'துர்க்கிர அவலம்'. சோபோக்ளிசின் 'அண்டிகனி' (Antigane) என்னும் கிரேக்க நாடகத்தைத் தழுவி இக்காலச் சமுதாய நிலையை அறியும்வண்ணம் அது அமைந்தது. அரசன் இறக்கிறான்; ஆட்சிக்கு யார் வருவது என்பதில் போட்டி, பகை. அதனால் உள்நாட்டுப் போர் ஏற்படுகிறது. விளைவு, இளவரசர்கள் இருவரும் இறந்துவிடுகின்றனர். துர்க்கிரன் அரசன் ஆகிறான்; இளவரசர்கள் இருவருள் ஒருவன் வேற்றரசன் ஒருவனைத் துணையாகக் கொண்டதால் (மங்கதன்) சுடுகாட்டு விலங்குகளுக்கு இரையாக்கப்படவேண்டும் என்று ஆணை பிறப்பிக்கிறான்; ஆனால் இளவரசி யாமினி, தன் அண்ணனின் சடலத்திற்கு முறைப்படி சடங்குகளும் கிரியை

களும் செய்கிறாள். அதனால் அவளுக்குக் கொலைத் தண்டனை விதிக்கப்படுகிறது; அவள் இறந்தபின் அவள் காதலனும் மனம் நொந்து இறக்கிறான்; இந்தக் கொடுமைகளைக் கேள்வியுற்று அரசியும் மடிகிறாள். இந்த அவலங்களைச் சுமந்துகொண்டு வாழ வேண்டிய நிலை வருகிறது துர்க்கிரனுக்கு'

இந்த நாடகத்தைப் பற்றி ஆய்வாளர் வெங்கட் சாமிநாதன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்'.

> ''தமிழக அரசியல் சமாந்திர அர்த்தங்களைக் காபவர்களுக்கு இது அர்த்தங்களைத் தரும். குற்றவாளியின் பிரேதம். அந்திம கிரியை போன்ற விவரங்களில் மாத்திரம் சமாந்திர அரசியல் அர்த்தங்களைக் காண்பது ஒரு குறுகலான பார்வை. கிட்டத்துப் பார்வை, மேலோட்டமான உடனடியாகத் தோன்றும் பார்வையேயாகும். ஆனால் இதற்கும் இந்த விவரத்திற்கும் மேற்சென்று ராஜ் துரோகம், அரசியல் அதிகாரம், மக்கள் குரலின் சக்தி, அரசு ஆணைக்கு எதிரான தார்மீகப் பார்வைகள் எனப் பல பரிமாணங்களில், பல தளங்களில் இந்த 'allegory' இயங்கும்.................................இன்று ஒரு சில விவரங்களில் தனக்குச் சாதகமாக இந்த 'allegory' இயங்குவதைக் காண்பவர்கள், நாளை வேறுபல ஆழ்ந்த அடிப்படைகளில் தமக்கு எதிராகவும் இயங்கத் தொடங்குவதைக் காண்பார்கள். அந்த அடிப்படைகள் தான் இந்த நாடகத்தின் நிரந்தர அர்த்தங்கள். காலம் காலமாக, தான் உறவுபடுத்திக்கொள்ளும் அர்த்தங்கள்''

என்று கூறுகிறார்.

தெருக்கூத்து, தேவ[illegible]ட்டம், தப்பாட்டம், கும்மி, ஏணி [illegible] கோரஸ், கணியான்கூத்து, பொய்க்கால் குதிரை முதலிய பல அம்சங்களை

இந்தப் புதிய அரங்கத்தினர் பயன்படுத்தி வெற்றிபெற்று வருகின்றனர்; இது தனியே ஆராய்தற்குரியது. இவற்றின் நோக்கம், தேவை பயன்பாடு, புரிந்து கொள்ளுதல், புதுப்பித்தலுக்கான காரணம், பொருத்தம் முதலியனவற்றை ஆழ்ந்து காணவேண்டும். இதுவரை இந்த நாடகங்களை ஆய்ந்தவர்கள் அனைவரும் இந்தக் கலைகள் இடம்பெற்ற அத்தனை நாடகங்களிலும் இவை சிறப்பாகப் பொருந்தியுள்ளன என்பதையே தெரிவித்திருக்கின்றனர் என்பதை நாம் இங்கு நினைவில் கொள்ளவேண்டும். எடுத்துக்கொண்ட கதைப்பொரு ளுக்கு அவற்றின் உதவி வலிமை தந்துள்ளன எனக் கொள்ளலாம்.

இவ்வகை நாடகங்களில் முன்னர்க் குறிப்பிட்டன போக, நிஜ நாடக இயக்கத்தின 'சாப விமோசனம்', கூத்துப்பட்டறையின் 'கட்டியங்காரன்', ஞாநியின் 'ஏன்' முதலியன குறிக்கத்தக்கன.

தம் பிள்ளைகளை ஒவ்வொருவராக ஆழ்கடலுக்குப் பலிகொடுக்கும் தாயின் கதையைச் சொல்லும் 'கடல்போக்கிகள்',

மிசோராமின் எலிப்பிரச்னையிலிருந்து பலவற்றைச் சுட்டிச் சுற்றுப்புறச் சூழல் பாதுகாப்பை விளக்கும் 'வெளிச்சம்'.

கிரேக்க நாடகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு அதிகார ஆணவத்தையும் பெண்கள் அவர்களால் துன்புறும் அவலத்தையும் விளக்கும் 'வெறியாட்டம்'.

அரசியல் சமுதாய முரண்பாடுகளைச் சித்திரிக்கும் இளைய பத்மநாபனின் 'தீனிப்போர்'.

ஜெர்மன் நாடகத்தை அடிப்படையாக வைத்து, தாழ்நிலைக்குத் தள்ளப்பட்ட ஓர் இனத்தவன் அனுபவிக்கும் உணர்வுகளை வெளிப் படுத்தும் பேராசிரியர் இராமானுசம் அவர்களின் தயாரிப்பான 'அண்டோரா'.

முதலான பல நல்ல நாட்கங்களைப் 'புதிய அரங்கம்' தொடர்ந்து அளித்துக்கொண்டு வருகிறது.

நாடகம் என்பது மக்களுக்காக; மக்கள் எப்போதும் சிந்தனை ஒன்றையே நம்பி வருவதில்லை; அவர்களுக்கு உயரிய கருத்துகளை மெல்ல மெல்ல - எளிமையாக உணர்த்த வேண்டியிருக்கிறது. மிக அதிகமான உருவகங்களும், படிமங்களும், குறியீடுகளும், கற்பனைகளும் மொழிபெயர்ப்பினால் உண்டாகும் குழப்பங்களும் காண்கின்ற பொதுமக்களை - பார்வையாளர்களை மயங்கவைக்கும்.

'சபா' நாடகக்காரர்களைப்போல் மிகவும் கீழ்நிலைக்கு இறங்கி, 'செய்தி' என்பது ஏதும் இல்லாமலேயே, வெறும் பொழுதுபோக்காக, கதை நிகழ்ச்சிகள் மிகுந்ததாக, நகைச்சுவை கலந்ததாக எழுதவேண்டும் என்பதல்ல; பாமரர்களும் சுவைத்து ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்க வகையில் - மிகப் பலர் கண்டு கருத்துக்களைச் சிந்திக்கும் வகையில் (for a wider audience) இந்த நாடகங்களை நம் 'நவீன அரங்கக்' கலைஞர்கள் எடுத்துச் செல்லவேண்டும் என்பது மக்கள் விருப்பம்; விரைவில் இது நிகழும் என்று நம்புவோமாக!



20. சமகாலத் தமிழ் நாடகம்

ரெங்கராஜன்

இந்தியா போன்ற கீழைநாடுகளின் நாடக வரலாறு என்பது நிகழ்வுக் கலாச்சாரத்தின் (Performance culture) வரலாறு தான். எழுதப்பட்டவை மிகவும் குறைவு. ஆடல், பாடல், கூத்து இவை வாயிலாகவே நாடகம் பன்னெடுங்காலமாக அறியப்பட்டு வந்திருக்கிறது. நாட்டிய நாடகங்கள் கூத்து, குறவஞ்சி, பள்ளு, நாட்டார் கதைகள் புனைகதைகள் ஆகிய பல வடிவங்களில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருக்கிறது. வழி வழியாகவும் வாய் மொழியாக வுமே இவை தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. குழுச்சமூகங்கள் நிலவிவந்த ஒரு காலகட்டத்தில் இவை குழுவின் அடையாளத்தைப் பேணவும். சமூகச் சடங்குக்கான செயல்பாடாகவும் பயன்பட்டன. ஐரோப்பியர் வருகை, இங்கிலாந்தின் தொழிற்புரட்சி விளைவித்த விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப மாறுதல்கள், 20ம் நூற்றாண்டின் இலக்கிய மறுமலர்ச்சி, பிரொசீனிய மேடை அறிமுகம் ஆகியவை கலாச்சார நோக்கில் புதிய அணுகுமுறைகளைக் கொண்டு வந்தன. அச்சு எந்திரம், புத்தகம், பத்திரிக்கை எழுத்து என்று எழுந்த புயலில் தனிமனிதன் குழுவிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டான். குழுச்சமூகம் சிதறுபட்டது. 20ம் நூற்றாண்டின் சினிமா இந்த வேலையைப் பூரணமாகச் செய்தது.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் நாடகத்தின் செயல்பாடு எப்படிப்பட்டது? நாடகத்துக்கென்று எப்போதும் சில விஷேச குணாம்சங்கள் உண்டு. அது ரத்தமும், சதையுமாக நம்கண்முன் நிகழ்த்தப்படுவது. நாடக வெளியில் நடிகன் பார்வையாளனுடன் கொள்ளும் கலைப்பூர்வமான தொடர்பு என்பது வேறு எதனாலும் பறிக்க முடியாதது. நாடகம் ஏற்படுத்தும் ஸ்பரிசம் என்பது மனதைக் கிளர்ந்தெழச் செய்வது. நாடகத்தில் காட்சித்தளமும் கருத்துத் தளமும் இணையும்போது சிறப்பான கலை அனுபவத்தை அது தரமுடியும்.

ஆனால் தமிழ் நாடகத்தில் கருத்துத்தளம் என்பது பெரும்பாலும் புறக்கணிக்கப்பட்டே வந்திருக்கிறது. கூத்து வடிவங்களில் புதிய உள்ளடக்கங்களைப் புகுத்தும் முயற்சிகள் அவ்வப்போது மேற்கொள்ளப்பட்டு வந்தாலும், அந்த வடிவங்களின் இறுகிய தன்மைகள் புதிய கருத்தாக்கங்களுக்கு இடமளிக்க வில்லை. 20ம் நூற்றாண்டின் சிறப்பான நாடகக்காரர்களாக விளங்கிய பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றவர்கள் கூட தொழில் நுட்பத்தில்தான் அதிக ஆர்வம் காட்டினர். நடிகர்களுக்கான பயிற்சி, ஒழுங்குமுறை, சிறப்பான காட்சியமைப்பு ஆகியவற்றின் மூலமாகவே நாடகங்களுக்குப் பரவலான வரவேற்பையும், மக்கள் ஈடுபாட்டையும் உருவாக்கி இருந்தனர். மதவாதமும் நல்லொழுக்கம் பற்றிய வரையறைகளும் மிகுந்திருந்த 20ஸம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் நாடகங்கள் நல்லொழுக்கப் பிரச்சாரங்களாகவே இருந்தன. தேச விடுதலைக்கான காலகட்டத்தில் தான் நாடகங்கள் எழுச்சி பெற்றன. டி.கே. ஷண்முகம், சகஸ்ரநாமம் போன்றவர்கள் தேசிய உணர்ச்சியை நாடகங்களில் புகுத்தினர். சுதந்திரம் சமூக நிர்மாணம் போன்றவை நாடகங்களின் கருப்பொருளாயின, பின்னர் வந்த திராவிடர் இயக்க மேடைகளில் வர்ணாசிரம எதிர்ப்பு, சமூகச் சீர்திருத்தம் ஆகியவை முக்கிய இடம் பெற்றன. நாடக மேடையில் முதன்முதலாகக் கருத்து ஆதிக்கம் ஏற்பட்டது. ஆனால் காட்சி நுட்பங்களைப் புறக்கணித்து வெறும் கருத்து வலியுறுத்தல்களாக நிகழ்த்தப்பட்ட இந்த நாடகங்கள் வறட்டுத்தனத்துக்கே அழைத்துச் சென்றன. நாளடைவில் கருத்துப் பிரச்சாரமும் நீர்த்துப் போய், பொழுதுபோக்கு என்கிற அம்சம் உள்ளே புகுந்து தமிழ் நாடகங்கள் வெறும் நகைச்சுவைத் துணுக்குகள் அல்லது மெலோ டிராமா என்ற நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டுவிட்டன. சபாக்கள் உற்பத்தி செய்த இத்தகைய பொழுதுபோக்கு நாடகங்களைத் தற்போது தொலைக்காட்சி நிலையம் எடுத்துக்கொண்டுள்ளது.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் வாழ்க்கையை உள்ளது உள்ளவாறு பிரதிபலிக்கவும் நாடக மேடையைக் கலைப் பூர்வமாகப் பயன்படுத்தவும், புதிய கருத்

தோட்டங்களையும் அணுகு முறைகளையும் வெளிப்படுத்தவும் புதிய நாடகங்களின் தேவை ஏற்பட்டது. இந்த நூற்றாண்டின் துவக்கத்திலிருந்தே படைப்பிலக்கியப் பார்வையில் ஒரு பெரிய எழுச்சி ஏற்பட்டது. பாரதி, பிச்சமூர்த்தி போன்றோர் புதிய கவிதையின் ஊற்றாக இருந்தனர். தமிழ் உரைநடையில் புதுமைப்பித்தன், கு.ப.ரா., மௌனி, சுந்தரராமசாமி, கு. அழகிரிசாமி, ஜெயகாந்தன், அசோகமித்திரன் ஆகியோர் புதிய பார்வைகளைப் புகுத்தினர். நாடகத்தில் இத்தகைய எழுச்சி ஏற்படவில்லை என்றாலும் உலக அரங்கிலும், பிற இந்திய மொழிகளிலும் நாடகம் ஒரு சக்தி வாய்ந்த ஊடகமாகச் செயல்படுவதும், கண் முன்னே நிகழ்த்தப்பட்டுக் காட்சிப் புலன்களை ஆக்ரமிக்கும் அரிய கலையாக அது இருப்பதும் நாடகம் குறித்த பல எதிர்பார்ப்புகளைத் தமிழில் உருவாக்கியது.

சிறுகதை எழுத்தாளராக அறிமுகம் ஆன ந. முத்துசாமி புதிய நாடகங்களை எழுதத் தொடங்கினார். அதுவரை தமிழ் நாடகங்களில் காட்சி அம்சம் கவனத்தில் கொள்ளப்படாமல் உரையாடல்களே பிரதானமாய் ஒருவிதக் கதைசொல்லும் போக்குதான் இருந்திருந்தது. ஒரு முடிவை நோக்கிப் பாத்திரங்கள் உந்தப்பட்டனர். கதை சொல்லும் போக்கை மறுத்து 20ம் நூற்றாண்டில் சிதறுண்ட முகமிழந்த மனிதர்களை முத்துசாமி தம்முடைய நாடகங்களில் அறிமுகப்படுத்தினார். உள் மன உணர்வுகளின் மோதல்களாகச் சிறு சிறு வெடிப்புகளாகப் பல வித நாடகக் கூறுகளாகத் தம் நாடகங்களை அமைத்தார். 'நாற்காலிக்காரர்' நாடகம் அரசியல் விளையாட்டாகிப் போவதையும், சம்பந்தப்படாத பொதுமனிதன் அதில் சிக்குவதையும் அங்கத பாணியில் விளக்கியது. 'காலம் காலமாக', அப்பாவும் பிள்ளையும்' ஆகிய இரு நாடகங்களும் மதிப்பீடுகளில் தொடர்ந்து நிலவி வரும் தலைமுறை இடைவெளியை ஒரு அபத்த பாணியில் வெளிப்படுத்தின. தெருக் கூத்தின் பாதிப்பும் முத்துசாமியின் நாடகங்களில் வெளிப்படுகிறது. அவருடைய

நாடகங்களின் கருப்பொருள் நவீன மனிதன் சார்ந்ததாகவும், வெளிப்படுத்தும் பாணி கூத்து சார்ந்ததாகவும் இருக்கிறது.

நம்முடைய சமூக வாழ்வில் சுவரொட்டிகள் பெறும்அந்தஸ்தை விளக்கும் 'சுவரொட்டிகள்' நாடகம் முழுவதும் கூத்துப் பாணியிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டது. அதே போல் ஆண்-பெண் உறவுச் சிக்கல்களைச் சித்தரிக்கும் 'கட்டியங்காரன்' நாடகமும், இன்றைய வளர்ச்சிக்கேற்ற புது மனிதர்களாக நாம் இல்லை என்பதை விளக்கும் உந்திச்சுழி நாடகமும் கூத்தின் அசைவுகளைப் பின்புலமாகக் கொண்டவை. அவருடைய கூத்துப் பட்டறை அமைப்பு கூத்துக்கும், நவீன நாடகத்துக்கும் இடையே ஒரு பாலமாகச் செயல்பட்டு வருகிறது. தமிழ் நாடகத்தில் சோதனை முயற்சிகள் என்ற அளவில் முத்துசாமியின் நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தகுந்தவை.

நாவலாசிரியராக அறிமுகமான இந்திரா பார்த்தசாரதியும் குறிப்பிட்ட அளவு நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். அவருடைய மழை, போர்வை போர்த்திய உடல்கள், கால எந்திரம், நந்தன் கதை, ஔரங்கசீப், கொங்கைத்தீ, கோயில் ஆகியவை குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டியவை. உள்மன உறுத்தல்கள், ஈகோ போராட்டம், தளைகளிலிருந்து விடுபட நினைக்கும் சுதந்திர மனோபாவம் இவை இவருடைய் நாடகங்களில் வெளிப்படும் உணர்ச்சிகள். இவருடைய நாடகங்கள் வெளிப்படையாகத் தெரியும் சம்பவங்களுக்குப் பின்னால் உள்ள மன்க்கிலேசங்களை ஆராய்பவை. பெரும்பாலும் மத்தியவர்க்க மனோபாவத்தின் அடையாளக் குழப்பங்கள், உறவுப் பிறழ்ச்சிகள் ஆகியவை இவரது நாடகங்களில் முக்கிய அங்கம் வகிக்கின்றன.

ஜெயந்தன் தம்முடைய 'நினைக்கப்படும்' தொகுதியில் இன்றைய சமூக யதார்த்தங்களைப் படம் பிடித்துள்ளார். ஞான ராஜசேகரனின் 'வயிறுகள்' நாடகம் குறிப்பிடத்தகுந்த அபத்த பாணியிலான படைப்பு. பிரமிளின்

'நட்சத்திரவாசிகள்' நாடகம் பெண்ணியம் பாலியல் மற்றும் அரசியல் குறித்த சர்ரியலிச பாணி நாடகம். மற்றும் நிஜந்தன் எஸ். ராமகிருஷ்ணன் எஸ்.எம்.த ராம், பிரேம் ஆகியோரும் தற்போது நாடகங்கள் எழுதி வருகின்றனர். கடந்த பத்து ஆண்டுகளில் நாடகம் குறித்த இலக்கியம் கணிசமான அளவு வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது.

ஆனால் நாடகம் என்பதை நாவல் சிறுகதை ஆகியவற்றின் நீட்சியாக நாம் கருத முடியாது. நாடகம் என்பது ஒரு நிகழ்கலை. நிகழ்த்துதலின் நுட்பங்களையும் மனோதத்துவங்களையும் எட்டாமல் பிரதியின் பலத்தில் மட்டும் நாம் நாடகம் செய்ய முடியாது. இந்த் வகையில் கோட்பாடு ரீதியாகவும், காட்சி ரீதியாகவும் தமிழ் நாடக மேடைக்குச் சிறப்பான பங்களிப்பைப் பேராசிரியர் ராமானுஜம் அவர்களும் காந்தி கிராமம் பல்கலைக் கழகத்தைச் சேர்ந்த எஸ்.பி. சீனிவாசன் அவர்களும் வழங்கியிருக்கின்றனர். தமிழ்நாடு முழுவதும் நாடகப் பட்டறைகளை நடத்தி நாடகம் குறித்த புதிய அணுகுமுறைகளையும் வெளிப்பாட்டு முறைகளையும் இவர்கள் அறிமுகப் படுத்தியுள்ளனர். 1978ல் காந்தி கிராமத்தில் பேராசிரியர் ராமானுஜம் தமிழ்நாட்டின் முக்கியமான இளம் எழுத்தாளர்களையும், நாடகக் கலைஞர்களையும் வைத்து நிகழ்த்திய 45 நாள் நாடகப் பட்டறை தமிழ் நாடகச் சூழலில் புதிய விளைவுகளை ஏற்படுத்தியது. சென்னையில் பரிக்ஷா, வீதி ஆகிய நாடகக் குழுக்களும் மதுரையில் நிஜநாடக இயக்கமும் இந்த நாடகப்பட்டறையால் உத்வேகம் பெற்றவை. பரிக்ஷா வர்த்தக நாடகங்களால் சலிப்புள்ள மத்திய வர்க்கப் பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு மாற்று அரங்கைத் தேடும் முயற்சியில் இறங்கியது. 'வீதி' நாடகங்களை அரங்கிலிருந்து தெருவிற்கு எடுத்துச் சென்றது. மதுரை நிஜ நாடக இயக்கம் அரசியல் மற்றும் சமூக உணர்வுள்ள நாடகங்களை எளிய பாணியில் பல்கலைக் கழக வளாகங் களிலும் பொது இடங்களிலும் நிகழ்த்தியது. 80களின் துவக்கத்தில் குறிப்பிட்ட பாதிப்பை ஏற்படுத்தியவை என்று இந்தக் குழுக்களைக் கூற முடியும்.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் தமிழ் நாடகத்தில் வங்க நாடகாசிரியர் பாதல் சர்க்காரின் பாதிப்பைக் குறிப்பிட வேண்டும். பாதல் சர்க்கார் நாட்டுப்புற நாடகங்களுக்கும் நகர்ப்புற நாடகங்களுக்கும் ஒருங்கிணைப்பாக ஒரு மூன்றாம் அரங்குக் கொள்கையைத் தம்முடைய நாடகங்களில் வெளிப் படுத்தியவர். கல்கத்தாவில் மக்கள் சந்திக்கும் பூங்காக்களிலும், முற்ற மேடை அரங்கிலும் தம்முடைய நாடகங்களை அவர் நிகழ்த்தினார். அவருடைய 'ஏவம் இந்திரஜித்' நாடகம் தமிழ் எழுத்தாளர் கோ. ராஜாராமனால் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுத் தமிழில் வெளிவந்து மிகுந்த பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியது. பரிக்ஷா குழுவினர் 'ஏவம் இந்திரஜித்' நாடகத்தை முதலில் தமிழில் அரங்கேற்றினர். பாதல் சர்க்காரின் பத்து நாள் நாடகப்பட்டறை ஒன்றை வீதி நாடகக்குழு சென்னையில் ஏற்பாடு செய்தது. நாடக எழுத்தாளர்களும், நாடக ஆர்வலர்களும் கலந்து கொண்ட இந்த நாடகப்பட்டறை தமிழ் நாடகத்துக்குப் புதிய விஷயங்களையும். புதிய அணுகுமுறைகளையும் வழங்கியது. தமிழகமெங்கும் தன்னார்வக் குழுக்களும் சமூக சேவை நிறுவனங்களும் திறந்த வெளி நாடகங்களை நிகழ்த்த ஆரம்பித்தன. நாடகம் ஒரு வலிமையான ஊடகமாக உணரப்பட்டு. கிராமங்களிலும் நகர்ப்புறங்களிலும் நாடக வல்லுனர்களைக் கொண்டு நாடகப் பட்டறைகள் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டன. பாதல் சர்க்கார் அதற்குப் பிறகு இரண்டு, மூன்று முறை தமிழ்நாடு வந்து பல இடங்களில் நாடகப்பட்டறைகளை நிகழ்த்தினார். பாதல் சர்க்காரைக் கௌரவிக்கும் வகையில் 1989ல் திருச்சியில் அவருடைய ஆறு நாடகங்களும் அவை பற்றிய விவாதங்களும் நிகழ்த்தப்பட்டன. மு. ராமசாமியின் நிஜநாடக இயக்கம் அப்போது நடத்திய 'ஸ்பார்டகஸ்' நாடகம் திறந்த வெளி அரங்கின் பரிமாணங்களை விளக்கியது. பிரளயன் போன்றோர் இன்று வீதி நாடகங் களைப் பிரபலபடுத்தி வருகின்றனர்.

சங்கீத நாடக அகாடமியின் மண்டல விழாக்களின் மூலம் பிற மாநில நாடகங்கள் தமிழுக்கு அறிமுகமாயின. மண்டலவிழாவில் பங்கேற்கும்

நாடகங்கள் நாட்டுப்புறக் கலைகளின் அடிப்படையில் அமைய வேண்டும். என்பது நிபந்தனை. இது நாட்டுப்புற வடிவில் புதிய கருத்துக்கள் வெளிப்பட உதவியாக இருந்தது. இப்படி விழாவில் பங்கேற்ற ஒரு நாடகம் மு. ராமசாமியின் துர்க்கிர அவலம். கிரேக்க நாடகமான ஆண்டிகோனேயைத் தழுவி அமைந்த இந்த நாடகம் தன்னுடைய மகனும் அவனுடைய காதலியும் அரசின் சதியினால் கொல்லப்பட அரசனான துர்க்கிரன் அவல வீரனாகும் கதை. உறுமியின் ஓசையும் கோரஸ் குழுவின் பாடலும் நடன அசைவுகளுமாகச் சிறப்பான காட்சிப் படிமங்கள் கொண்டிருந்தது இந்த நாடகம். இந்த விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்ட இவர்களது இதே போன்ற இன்னொரு நாடகம் 'சாப விமோசனம்'. முத்துசாமியின் 'கட்டியங்காரன்' நாடகமும் நற்றுணையப்பன் நாடகமும் மண்டல விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்டவை. 'நற்றுணையப்பன்' நாடகம் மேடை அமைப்பில் பல புதுமைகளை வழங்கியது. நாடகத்தின் இடவெளி ஒரு முக்கிய அங்கமாய் இருந்தது. பாத்திரங்கள் ஆகாய மார்க்கமாக நூலேணிகளில் பயணம் செய்வதும், காட்சி மாற்றத்துக்கு நூலேணிக்ளே பயன்படுத்தப்பட்டதும் குறைந்த மனிதர்களைக் கொண்டு நிறைய பிண ஊர்வலங்கள் வருவது போன்ற தோற்றங்களும் இந்த நாடகத்தில் வருபவை. குருவம்மாள் ஆக்கத்தில் தேசிய நாடகப் பள்ளி ராஜு இயக்கிய 'நாயைப் பறிகொடுத்தோம்' நாடகமும் ஆறுமுகத்தின் 'கருஞ்சுழி' நாடகமும் இந்த மண்டல விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்டவை. இருத்தலுக்கான மனிதனின் போராட்டத்தைப் படிமமொழியில் விளக்கும் 'கருஞ்சுழி' நாடகம் அகில இந்திய நாடக விழாவில் பங்கேற்று, தன்னுடைய காட்சி நேர்த்திக்காகவும், தேர்ந்த ஒலி மற்றும் ஒளி அமைப்புக்காகவும் சிறந்த நாடகமாகப் பாராட்டப்பட்டது. மேடைப்பொருள்களையே நாடகத்தின் அங்கமாக்கி ஒரு அங்கத நாடகமாக 'ஊசி' என்ற நாடகத்தையும் மண்டலவிழாவில் அளித்தார் ஆறுமுகம். பேரா. ராமானுஜம், எஸ். பி. சீனிவாசன், ந. முத்துசாமி ஆகியோரின் வழிகாட்டுதலில் மு. ராமசாமி, ராஜு, ஆறுமுகம், நடேஷ் மற்றும்

மாறுபட்ட பார்வைகளை அறிமுகப்படுத்தும் அ. ராமசாமி, நிஜந்தன், வேலு சரவணன் ஆகிய இளம் இயக்குநர்கள் இன்று தமிழ் நாடகத்துக்குப் புதிய பரிமாணங் களை அளித்து வருகிறார்கள். நெய்வேலியில் அஸ்வகோஷ் திருவண்ணா மலையில் எஸ். கருணா ஆகியோர் முற்போக்கு இடதுசாரிக் கருத்துகளை நாடகத்தில் புகுத்தியும் இயக்கியும் வருகிறார்கள்.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும் தமிழில் குறிப்பிட்ட பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியுள்ளன. ஷேக்ஸ்பியருக்குப் பிறகு தமிழில் பெருமளவு அறியப்பட்டு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டவர் ஜெர்மன் நாடகாசிரியர் பெர்டோல்ட் பிரெக்ட். அவருடைய Cacacian Chalk Circle நாடகமும், Exception and the rule நாடகமும் தமிழ்ச் சூழலில் நன்கு அறிமுகமானவை. மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களை அறிமுகப்படுத்துவதில் கூத்துப்பட்டறையின்பங்கு கணிசமானது. பிரெஞ்சுத் தத்துவ ஆசிரியர் ஜீன்பால் சார்த்தரின் 'மீள முடியுமா', ஜெர்மன் நாடகாசிரியர் ஸீக்ஃப்ரீட் லென்சின் 'நிரபராதிகளின் காலம்', ஐரிஷ் நாடகாசிரியர் ஜான் ஆர்டனின் 'கோணிக்காரன்' ஜெர்மன் நாடகாசிரியர் கெய்ஸரின் Gas II, பிரெஞ்சு நாடகாசிரியர் ஆல்பர்ட் காம்யுவின் 'காலிகுலா' ஆகிய நாடகங்களைக் கூத்துப்பட்டறை தமிழில் அறிமுகப்படுத்தியது. இவற்றை அதே வடிவத்தில் கொடுப்பதா அல்லது நம்முடைய மரபுப் பின்னணியில் கொடுப்பதா என்ற சர்ச்சையும் நாடக வட்டாரத்தில் எழுந்தது. பிரெக்டின் காவிய குணங்கள் கொண்ட Epic Theatre கூத்து அசைவுகளுடன் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் பின்னணியில் சென்னைப் பல்கலை அரங்கத்தால் 'ஒரு பயணத்தின் கதை' நாடகத்தில் முயற்சி செய்யப்பட்டது.

ஒரு முற்றிலுமான தமிழ் அரங்கு குறித்த பார்வைகளும் தற்போது எழத் துவங்கியுள்ளன. இத்தகைய் ஒரு தேவையை முன் நிறுத்தி வருபவர் இளைய பத்மநாதன். நம்முடைய ஆடல் பாடல் வாயிலாக வெளிப்படும் ஒரு அரங்கம் நம்முடைய அடையாளங்களுடன் ஒரு ஆழ்ந்த அரங்க ஈடுபாட்டையும்,

கருத்துப் பரிமாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தக் கூடியது என்பதை அவர் வலியுறுத்து கிறார். அவருடைய 'ஒரு பயணத்தின் கதை', 'தீனிப் போர்', 'ஏகலைவன்' நாடகங்கள் இதற்கான களனை வழங்குகின்றன. மற்றும் தலித்தியம், பெண்ணியம், பாலியல் சுதந்திரம் ஆகிய குரல்களும் இன்று நாடகமேடையில் எதிரொலிக்கின்றன. முகிலனின் 'இராமையாவின் குடிசையும்', கே.ஏ. குணசேகரனின் 'பலி ஆடுகள்' நாடகமும் குறிப்பிடவேண்டிய தலித் நாடகங்கள்.

கடந்த 15 ஆண்டுகளில் சிறப்பான நாடக முயற்சிகள் என்று பின்வரும் நாடகங்களைக் குறிப்பிட முடியும்.

1. பேராசிரியர் ராமானுஜத்தின் வெறியாட்டம்
2. ந. முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர்.
3. மு. ராமசாமியின் துர்க்கிர அவலம்
4. ராஜுவின் நந்தன் கதை
5. ஜே. எஸ். ராஜேந்திரனின் வெள்ளை வட்டம்
6. பரிக்ஷாவின் பிறகொரு இந்திரஜித்
7. மக்கள் கலை இலக்கியக் கழகத்தின் பெல்ச்சி
8. கோமல் சாமிநாதனின் தண்ணீர் தண்ணீர்
9. அ. ராமசாமியின் மீதி சரித்திரம்
10. ஆறுமுகத்தின் கருஞ்சுழி
11. பாண்டி நாடகப் பள்ளியின் கிங்லியர்
12. நடேஷின் நற்றுணையப்பன்
13. வேலு சரவணனின் மிருகம்
14. ராஜ்குமாரின் நடுக்கடலில்

15. பல்கலை அரங்கின் தீனிப்போர்

16. ஆடுகளத்தின் நாங்கள் நியாயவாதிகள்

17. கே. ஏ. குணசேகரனின் பலி ஆடுகள்

18. பிரவீனின் காலிகுலா

இன்று பலவிதமான நவீனக்குரல்கள் நாடகங்களில் ஒலித்துக் கொண்டிருந்தாலும் தமிழ்க் கலாச்சார சூழ்நிலையில் இவை ஒரு இணை அரங்கமாகவே (parallel theatre) செயல்பட்டு வருகின்றன. தஞ்சை, பாண்டிச்சேரி பல்கலைக் கழகங்களில் நாடகத்துறை செயல்பட்டு நாடகத்துக்கென மாணவர்கள் தயாராகி வருவதும், கலைத்தன்மையும் ஈடுபாடும் கொண்ட இளைஞர்கள் நாடகத்தின் பால் ஈர்க்கப்படுவதும் புதிய நாடகங்கள் குறித்த ஆரோக்கியமான நம்பிக்கைகளை உருவாக்கியுள்ளன.



21. இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நந்தன் கதையும் நானும்....

அ. ராமசாமி

'அதிகப்படியான தயாரிப்புச் செலவு - அதற்கேற்ப லாபம்' என்கிற வியாபாரப் பிரக்ஞைகள் கொண்ட தமிழ்த் திரைப்பட இயக்குநர்களின் காலமிது. மூன்று வியாபார வெற்றிப்படங்களைத் தந்துள்ள ***'ஷங்கரின்'*** சமீபத்திய இந்தியனைப் பார்த்தபிறகு, திரும்பவும் 'ஜென்டில் மேனை'யும், 'காதலனை'யும் பார்க்க விரும்பியது மனம். கனவுநிலைப் புனைவுக் கூறுகளை (Elements of fantasy) அதிகமாகவும், அதனை ஈடு செய்யும் விதத்தில் நடப்பியல் தளத்தையும் விகிதப்படுத்துவதில் ஷங்கரின் வெற்றி இருப்பதாகச் சொல்லிவிடலாம். ***நடப்பியல்தளத்தை மிகவும் சரியாக - இன்னும் சொல்வதானால் குறிப்பான தமிழ்ச் சாதீய அடையாளங்களோடு*** தருகின்றார் என்பதுவும்கூட அவரது வெற்றியின் பின்னணிகள்.

நடிப்புப் பிரஞ்ஞைகொண்ட தமிழ் நடிகரும் இயக்குநருமான ***திரு. நாசர்*** அவர்களோடு பேசிக் கொண்டிருந்தபோது, 'ஷங்கர்' இப்படி யெல்லாம் யோசித்து எடுப்பதாகத் தோன்றவில்லை' என்று சொன்னார். ஷங்கரின் சில நேர்காணல்கூட (குமுதம், சினிமா எக்ஸ்பிரஸ்) அவரது பிரக்ஞையற்ற செயல்பாடுகளை வெளிப்படுத்தத்தான் செய்கின்றன. ஆனாலும் அவரது தயாரிப்புகளின் பின்னணியில், ***பாலகுமாரன், சுஜாதா*** போன்ற பிரக்ஞைபூர்வ மான எழுத்தாளர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள். ***'கதாபாத்திரங்களுக்குக் குறிப்பான அடையாளங்களைத் தருவதன் தேவையை'*** அவர்கள் வலியுறுத்தி யிருக்கக் கூடும். இப்படி நான் நினைப்பது தவறாகக் கூட இருக்கலாம். ஷங்கரின் படங்களில் தமிழ்ச் சாதீய அடையாளங்களும், அவற்றின் முரண்பாடுகளும், அதுகுறித்த சொல்லாடல்களும் இருக்கின்றன என்பதை யாரும் எளிதில் புரிந்து கொள்ள முடியாதுதான். ஆனால் இருக்கின்றன என்பது மறுக்கமுடியாத உண்மை.

''ஷங்கரின் படங்கள் குறித்த வியாக்யானங்களை இங்கே நிறுத்திக்

கொள்ளலாம். இங்கே பேச நினைத்தது **இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நந்தன் கதையைப்** பற்றி. ஷங்கரைப் பற்றிப் பேச நேர்ந்ததற்கான காரணம், இ.பா.வின் 'நந்தன் கதை' தான் 'காதலன்' சினிமாவாக மாறியதோ என்று தோன்றியதால் தான். எப்படி என்பதை இறுதிக்காட்சியில் பார்த்துக் கொள்ளலாம்.



நந்தன் என்கிற தொன்மவியல் அல்லது வரலாற்றியல் சார்ந்த குறியீடு அல்லது பாத்திரம் பல்வேறு காலங்களில் பல்வேறு நபர்களால் வெவ்வேறு இலக்கிய வடிவங்களில் இடம்பெற்ற அல்லது வாசிக்கப்பட்ட ஒரு பிம்பம். சாதீய இந்தியாவில் தீண்டாமையை அனுபவித்த சாதியில் பிறந்த ஒருவன், தீண்டாமையின் எல்லைகளை - சாதீய அமைப்பின் வரையறைகளை எதிர்கொண்ட நிகழ்வுகளே அப்பிம்பத்தின் உருவம். **நம்பியாண்டார் நம்பி, சேக்கிழார், பரஞ்சோதி முனிவர், கோபால கிருஷ்ணபாரதி, முருகையன்** என்ற வாசிப்பு வரிசையில் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் வாசிப்பு மேடை நாடகமாக - நந்தன் கதையாக - உருவம் கொண்டுள்ளது. இவர்களேயல்லாமல் 'நந்தன்' என்கிற குறியீட்டைப் பரவலான அளவில் கொண்டு சென்றவர்களில் **என்.எஸ்.கிருஷ்ணன்,** (கிந்தனார்) **விழி.பா. இதயவேந்தன்** (நந்தனார் தெரு) போன்றவர்களுக்கும், பல புதுக் கவிஞர்களுக்கும், சினிமா கவிஞர்களுக்கும் (நந்தன் இனமே, உனக்கினி அரியாசனமே) கூட இடமுண்டு. இன்று 'தலித்' இயக்கங்களின் அரசியல், பண்பாட்டுச் செயல்பாடுகளின் மூலமும் 'நந்தன் என்கிற பிம்பத்தின் வீச்சு விரிந்து கொண்டிருக்கிறது.

இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நாடகப்பிரதியை ரா.ராசு, 1986-ல் மேடையேற்றினார். தமிழில் கடந்த பத்தாண்டுகளில் மேடையேறியுள்ள மற்ற நாடகங்களுக்கு - 'நவீன நாடகம்' என்ற மேஸ்தரில் மேடையேறியுள்ள மற்ற நாடகங்களுக்கு இல்லாத ஒன்று ராசு இயக்கிய நந்தன் கதைக்கு உண்டு. ஆண்டுக்கு ஒன்றிரண்டு தடவையெனக் கடந்த பத்தாண்டுகளில் தொடர்ச்சி

யாக மேடையேறி வருகிறது. அரசுத் துறை சார்ந்த நாடக விழாக்கள், சாதியை மையமாகக் கொண்ட அரசியல் கட்சிகளின் மாநாடுகள், தேசிய இன அரசியலை வலியுறுத்தும் இடதுசாரிக் கட்சிகளின் மாநாடுகள் எனப் பல தரப்பட்ட மேடைகளில் நந்தன்கதை நிகழ்ந்துவருகிறது. ஆனால் பிரதியின் ஆசிரியரான இ.பா.வோ, இயக்கிய ராசுவோ அவ்வியக்கங்களின் ஆதரவாளர் களாகவோ அனுதாபிகளாகவோ காட்டிக் கொள்ளாதவர்கள்.

படைப்புக்கும் வாசிப்பிற்குமான உறவுகுறித்த சொல்லாடல்கள் இன்று பல நிலைகளில் நடைபெறுகின்றன. 'ஒரு படைப்பு எழுதப்படுவது வாசகனுக்காக அல்ல' என்றும், 'வாசகனால் வாசிக்கப்படும்போதுதான் படைப்பு முழுமை அடைகிறது' என்றும் கருத்துக்கள் நிலவின. ஆனால் புதுத் திறனாய்வோ 'முழுமையான படைப்பு' என்பதையும், 'மிகச்சரியான வாசிப்பு' என்பதையும் நிராகரிக்கின்றது. 'படைப்பை எழுதி முடித்தவுடனேயே படைப்பாளியின் தொடர்பை முறித்துக் கொள்கிறது படைப்பு; அதை வாசிக்கும் வாசகன், அவனுக்கான சூழலில் வைத்து அர்த்தங்களை உருவாக்கிக் கொள்கிறான்' என்று புதுத் திறனாய்வு கூறுகின்றது.

கவிதை அல்லது சிறுகதை அல்லது நாவல் வாசகனால் வாசிக்கப்படும் பொழுது முழுமையடைகிறது என்று சொல்பவர்களும்கூட நாடகப்பிரதியின் முழுமைக்கு வாசிப்பு மட்டுமே போதாது என்பதை ஒத்துக் கொள்வர். ஒரு இயக்குநன், அப்பிரதியை நடிகர்கள் மட்டும் பின்னணிக் கலைஞர்களின் உதவியுடன் மேடையேற்றும்பொழுதுதான் - அதுவும் பார்வையாளர்களின் முன்னிலையில் மேடையேற்றும் பொழுதுதான் முழுமையடைகிறது. (பார்வையாளர்கள் முன்னிலையில் மேடையேற்றப்படும் நாடகப்பிரதியும், எல்லாமேடையிலும் ஒரேவித அர்த்தத்தையே உண்டாக்குவதில்லை என்று ஒரு பார்வையாளனாக இருந்து உணர்ந்துள்ளேன்.

இ.பா.வின் நாடகப்பிரதியை, முதுகலைப் பாடத் திட்டத்தின் ஒரு பகுதியாக 1981-ல் வாசித்திருந்த எனக்கு, ரா. ராசுவின் மேடையேற்றங்களைக்

குறிப்பிடத்தக்க இட, கால, இடைவெளிகளில் மூன்றுமுறை பார்க்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. ***1986-தஞ்சாவூர்; 1994 -வடலூர்; 1996-நெய்வேலி*** என மூன்று மேடையேற்றங்களின்போதும் தனித்த ஒரு பார்வையாளன் என்ற நிலையில் என்னுள் உண்டாக்கிய சலனங்களும், மற்ற பார்வையாளர்களின் வெளிப்பாடு களால் என்னுடைய புரிதலில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

1980-81ல் மாணவனாக இருந்து நந்தன்கதையை வாசித்த பொழுது ***நந்தன்-அபிராமி*** என்ற இரண்டு பிம்பங்களுமே என்னுள் முக்கியமாய் நின்றன. அவ்விருவரையும் நாயகன் - நாயகியெனக் கட்டமைத்துக் கொண்ட என் மனம், சாதியை மீறிவிடத் துடிக்கும் காதல் உள்ளங்களாக - நெருப்பினுள் புகுதலைக் காதலுக்காகச் செய்யும் தியாகமாக வாசித்திருந்தது.

1986-ல் மேடையேறிய நந்தன் கதையைப் பார்த்தபொழுது நாடகப்பிரதி யின் அர்த்தங்கள் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டு, நடிகர்களின் ஈடுபாடும், பறையின் இசையும், பரதத்தின் நுட்பமும் என மேடைக்கலையின் சாத்தியங்களே மனதில் நின்றன. மைய சங்கீத நாடக அகாடமி, இந்திய அரங்கின் கூறுகளாக நாட்டுப் புறக்கலைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என விதித்ததின் பின்னணியில் நவீன நாடகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்த நேரமது. அத்தகைய பிராந்திய, தேசிய நாடக விழாக்களில் இடம் பெற்ற நாடக மொன்றில் (துர்க்கிர அவலம், 1984, இயக்கம் மு. ராமசுவாமி) நடிகனாகக் கலந்து கொண்டவன் என்ற தன்னிலை என்னுள் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்தது, நான் மட்டுமல்ல. அப்பொழுது நந்தன் கதையைப் பார்த்த பார்வையாளர்கள் பலரும் அந்தக் கோணத்திலேயே அதனை விவாதித்துக் கொண்டிருந்தனர். நாடகத்தின் உள்ளடக்கம் பற்றிய சிரத்தைகள் குறைவாகவும், மேடையேற்ற பாணி பற்றிய அக்கறைகள் அதிகமாகவும் அவ்விவாதங்களில் வெளிப்பட்டன.

1994-ல், வடலூரில் பாட்டாளி மக்கள் கட்சியின் மாநாடு நாடகம் இரவு பத்துமணிக்குமேல் தொடங்கிய பொழுது பார்வையாளர்கள் ஐயாயிரம்பேர் இருந்தனர் என்பது குறைவான மதிப்பீடு. நாடகம் தொடங்கி முன்னேற,

முன்னேற நந்தனும் அபிராமியும் மையப்பாத்திரங்களின் நிலையிலிருந்து விலக, அந்தணரும், முதலியாரும் உடையாரும் மையப்பாத்திரங்களாகி விட்டனர். நந்தனாக நடித்தவரின் இனிமையான குரலும், அபிராமியாக நடித்தவளின் பாவவெளிப்பாடுகளும் சேரி மக்களின் பறையாட்டமும் தொய்வின்றி இருந்தாலும், 'அய்யர்வாளின்' சதித் திட்டங்களுக்கே பார்வை யாளர்களிடமிருந்து எதிர்வினைகள் கிளம்பின. எல்லாத் திட்டமிடுதலையும் முன்னின்று தயாரித்துக் கொடுத்துவிட்டு, முதலியாருக்கும் உடையாருக்கும் பின்னணியில் பதுங்கிக் கொள்ளும் அந்தணரின் சூழ்ச்சி பார்வையாளர்களின் பொறியில் சிக்கிக்கொண்டது. எல்லாத்துக்கும் குடுமிக்காரன்தாண்டா காரணம், என்ற குரல்கள் உள்ளிருந்து (பார்வையாளர்கள் பக்கமிருந்து) கிளம்ப, மொத்தக் கூட்டமும் நந்தன் கதையைப் பிராமண பிராமணரல்லாதார் நாடகமாக வாசித்துக் கொண்டனர். நானும் அவர்களோடு சேர்ந்து அப்படியே வாசிக்க நேர்ந்தது.

பின்னொரு நாளில் ரா. ராசுவிடம், நந்தன் கதையின் 'மையம்' பற்றிப் பேசிக்கெண்டிருந்தபொழுது 'அந்தணரின் சூழ்ச்சியை மையமாக்கியது', அவருடைய படைப்பாக்கம் - Creativity - என்றார். சொல்லிவிட்டு, நந்தன் கதையை மேடையில் பார்த்துவிட்டு இ.பா., 'இது எனது நாடகமல்ல; ராசுவின் நந்தன் கதை' என்று சொன்னார் என்பதையும் மகிழ்ச்சியோடு குறிப்பிட்டார். அவரது கூற்றில் இயக்குநரின் தனித்தவாசிப்பின் பலமும், அவ்வாசிப்பு பார்வையாளர்களிடம் உண்டாக்கிய பலனை அனுபவித்த மகிழ்ச்சியும் சேர்ந்தே வெளிப்பட்டது. பிரதியின் ஆசிரியனை மீறிய இயக்குநரின் வாசிப்பும், அதனைப் பார்வையாளர்களிடம் கடத்திவிட்ட மேடையேற்றத்தின் முழுமையில் கிடைக்கும் மகிழ்ச்சியும் நாடக இயக்குநரின் நோக்கங்களுள் முக்கியமான ஒன்று.

1996, மார்ச் 3 - நெய்வேலியில் தலித் கலைவிழா. தலித் அரசியல், தலித் பண்பாடு, தலித் கலை இலக்கியம் எனப் பலவிதமான சொல்லாடல்களால்

பார்வையாளர்களின் மனம் நிரம்பயிருந்தது. 'நந்தன் கதை' நாடகம் ஆரம்பிக்க நள்ளிரவு 12.45 ஆனபோது இரண்டாயிரம்பேரில் முந்நூறுபேரே எஞ்சி யிருந்தனர். அந்த முந்நூறு பேரும் நாடகம் முடியும் வரை - பின்னிரவு 2.30- கலையாமல் இருந்தனர்.

நாடகம் தொடங்கி, நந்தன், அபிராமி, சேரி, ஊர் மேல்சாதி - என்று அது தந்த குறியீடுகளின் வழியே சென்ற பார்வையாளர்களின் மனம் பிரக்ஞைபூர்வ மானதாக மாறியதை எளிதில் உணரும்படியான பரிவர்த்தனை ஒன்று நடந்தது. மேல்சாதியினரின் கலையான பரதத்தின் நிகழ்வும், சேரியினரின் கலையான பறையாட்டத்தின் நிகழ்வும் நந்தன் கதையில் அடுத்தடுத்த நிகழ்வுகள். அபிராமியாக வந்து பரதத்தின் முத்திரைகளை முறையாகக்கற்ற நடிகை ஆடி முடித்தவுடன், அவரது திறமையை மெச்சி, பார்வையாளர்கள் கைதட்டி மகிழ்ந்தனர். அடுத்து சேரிமக்களின் பறையாட்டம் நிகழ்ந்தபோது ஓரளவு கைதட்டலும் ஆரவாரமும் மட்டுமே இருந்தன. அதைவிடவும் வேகமும் தாளமும் கொண்ட பறையை முழக்கியும் ஆடியும் பங்கேற்ற-பார்த்த- பார்வையாளர்களின் தர எல்லைக்கு, மேடையின் நிகழ்வு நெருங்கிவராதது கூட அவர்களின் குறைவான வரவேற்புக்குக் காரணமாக இருந்திருக்கலாம்.

இதனை அடுத்து இவ்விரண்டிற்கும் போட்டி நடக்கிறது என்ற குறிப்பும், அவ்விரண்டில் எது உயர்ந்தது? என்பதை அறிவதே போட்டியின் நோக்கம் என்ற குறிப்பும் நாடக நிகழ்வில் தரப்பட்டபொழுது, பார்வையாளர்களின் பிரக்ஞை (Consciousness) முற்றிலுமாக மாறிவிட்டது. அபிராமியின் மிக நுட்பமான சதிகளும் முத்திரைகளும் பாவங்களும் வெளிப்பட்ட பரதத்தற்கு ஆதரவான கைதட்டல் காணாமல் போய்விட்டது. அதற்குப்பதிலாகப் பறையாட்டத்தின் இசையோடும் தாளத்தோடும் சேர்ந்து பார்வையாளர்களின் விசிலும் கைதட்டலும் இயைந்து அரங்கை நிரப்பிவிட்டன. பார்வையாளர் களின் எண்ணிக்கை முந்நூறுதானா என்ற சந்தேகத்தை உண்டாக்கிவிட்ட ஆரவாரம் அது. அதனைத் தொடர்ந்து சேரிமக்களின் அப்பாவித்தனம் நிரம்பிய

குணமும், நந்தன் ஏமாறப்போகிறானே என்ற ஆதங்கமும் பார்வையாளர்களிடமிருந்து வந்துகொண்டே இருந்தன. மேல்சாதியினரின் கூட்டுச்சதியும் உணரப்பட்டு எதிர்ப்புக்குரல்கள் ஒற்றைச் சொற்களாகத் தோன்றி நிரம்பின.

தலித் கலைவிழாவின் பார்வையாளர்கள் அன்று நந்தன் கதையைத் தலித்கலைக்கும் பார்ப்பனீயக்கலைக்கும் இடையிலான போட்டியாக வாசித்தனர். பார்த்தனர். நானும் அத்தகைய புரிதலோடு பார்க்கும்படி தூண்டப் பட்டேன். பார்ப்பனீயக் கலையில் நுட்பங்கள் இருந்த பொழுதும், தலித்கலைகளை ஆதரிக்க வேண்டியவர்கள் என்கிற பிரக்ஞை அங்கே உருவானதற்கு நாடகம் மட்டுமே காரணமா? அன்று காலையிலிருந்தே அவர்களின் காதுகளில் விழுந்திருந்த தலித் சொல்லாடல்களும், அதற்கு முன்பே தலித் இயக்கங்கள் ஏற்படுத்தியிருந்த 'தலித்' என்னும் தன்னிலையின் வெளிப்பாடும் முக்கியகாரணங்கள் என்பது புரியவரலாம். நான் தலித் என்கிற பிரக்ஞை கொண்ட பார்வையாளர்களாக - அதாவது தலித் தன்னிலைகளாக - உருவான பார்வையாளர்கள் நாடகத்தை அவர்களுக்கானதாக ஆக்கிக் கொண்டார்கள்,அல்லது நிகழ்த்திக் கொண்டார்கள் அல்லது வாசித்துக் கொண்டார்கள் என்று சொல்லலாம்.

அவர்கள் வாசித்த பிரதி யாருடையது?

நிச்சயம் அது இ.பா. வினுடையது அல்ல; ஏனெனில் ராசு அதை மறுவாசிப்புக் குட்படுத்தி மேடையேற்றியதைத்தான் சென்னை, வடலூர் போன்ற இடங்களில் பா.ம.க.வின் தொண்டர்களான பார்வையாளர்கள் வாங்கிக் கொண்டனர். ஆனால் நெய்வேலியிலோ ராசுவின் பிரதியைப் பார்வையாளர்கள் தங்களுடையதாக மாற்றிக் கொண்டார்கள். அவர்கள் உருவாக்கிய பிரதியை அவர்களும் மேடையில் இருந்த நடிகர்களும் இணைந்தே நிகழ்த்தினார்கள். இயக்குநரான ரா. ராசுவின் இடமும் கூட அங்கே இல்லாமல் போய்விட்டது. அங்கிருந்த தனித்த பார்வையாளனான நானும் அவர்களோடு சேர்ந்து பங்கேற்க வேண்டியவனானேன். அப்பங்கேற்பு தலித்

தன்னிலையின் உள்ளார்ந்த உணர்வுகளைப் புரிந்துகொண்ட பங்கேற்பு என்பது பின்னர் புரிந்தது.



திரும்பவும் ஷங்கரின் காதலன். இ.பா.வின் நந்தன் கதையை 'தலித் தன்னிலை'யை அழிக்கும் பிரதியாக மாற்றியது 'காதலன்' ஷங்கரின் (பாலகுமாரனும் உண்டு) புத்திசாலித்தனம்.

காதலனில் நக்மா பரதத்துக்குச் சொந்தக்காரி (அபிராமியைப்போல) அவளின் உடல் அழகு அற்புதமானது. பிரபுதேவா பேட்டை ராப்புக்கு-டப்பாங்குத்துக்கு - கானாப்பாட்டுக்கு - பறைக்குச் சொந்தக்காரன். பெற்ற அப்பனோடு 'தண்ணி' யடிக்கும் விளிம்பு நிலைப்பண்பாட்டுக்கும் உரியவன். அபிராமியின் அழகிலும் பரதத்திலும் ஈடுபாடு கொண்ட நந்தனைப் போல இவனும் அவளது வெள்ளையுடம்பில் மயங்கியவன். அவளது உடலை அடைய டப்பாங்குத்து ஆட்டத்தை விட்டுவிட்டுப் பரதத்தைக் கற்று, பரதத்தைக் காக்கப் புறப்பட்டவன்.

அவனது பயணம் எந்த ஊரை நோக்கி? சிதம்பரத்தை நோக்கி. சிதம்பரம் நாட்டியாஞ்சலி நடக்கும் இடம் மட்டுமல்ல; நந்தனை நெருப்பில் தள்ளிய இடமும் கூட. சிதம்பரத்தின் நாட்டியாஞ்சலியில் அசம்பாவிதம் நடந்து-விடக்கூடாது; பரதநாட்டியமும், அது சார்ந்த பண்பாடும் காக்கப்பட வேண்டும் என்பது 'காதலன்' நந்தனின் கவலை. ஷங்கர் உண்டாக்கிய நந்தனின் கவலை.

வெள்ளையுடம்பை விரும்பும் நந்தன்கள் பறையை விட்டுவிட்டு பரதத்தைக்கற்றுக் கொள்ளும்பொ.து, 'தலித் தன்னிலை' காணாமல் போவது சாத்தியம்தானே.



22. நாடக வடிவம்: கலை அனுபவமும் மக்கள் பங்கேற்பும் ★

எஸ். ஆல்பர்ட்

நாடகத்தைக் காட்டிலும் மனித வாழ்க்கைக்கு நெருக்கமான கலை வேறென்ன இருக்க முடியும்? நாடகத்துக்கும் வாழ்க்கைக்கும் உள்ள அந்நியோன்னியமான உறவை யோசித்துப் பார்க்கும்போது வியப்பாகத் தானிருக்கிறது. நாடக மேதை ஷேக்ஸ்பியர் இந்த நெருக்கத்தை ஆழ்ந்து உணர்ந்த நிலையில்தான், 'உலகமே ஒரு நாடக மேடை அதில் நாம் அனைவரும் நடிகர்கள்' என்று குறிப்பிட்டு வாழ்க்கையில் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை நிகழும் பருவங்கள் யாவையும் ஒரு நாடகத்தின் தொடரும் அங்கங்களாகக் கற்பனை செய்கிறார். உலகில் மானிட வாழ்க்கையை ஒரு கூத்தாகவும், கடவுளைக் கூத்தாட்டும் சூத்திரதாரியாகவும் கருதிப் பேசுவது இந்திய மரபில் மதவாதிகளுக்கு மிகவும் உவப்பான விஷயமாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது.

சிறுவர்களாக இருக்கும் போது பிற்கால வாழ்க்கைக்குத் தங்களைத் தயாரித்துக் கொள்வது போல் திருமணம் செய்து மணல் வீடு கட்டிக் குடும்பம் நடத்துவதாக விளையாடுவது எல்லாக் கலாச்சாரங்களிலும் இயல்பாகவே நிகழ்ந்து வருகிறது. சிறுவர்கள் தங்களுக்குள் அம்மா, அப்பா, பிள்ளைகள் என்று பல்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்றுக் கொண்டு, ஒத்திகையின்றி, ஒரு வகையில் அப்போதே நிகழ்த்தப் பெறும் improvised theatre அல்லது happening என்று சொல்லத்தகும் நிகழ்வு நாடகம் போல் இந்த விளையாட்டை விளையாடுவதைப் பார்க்கிறோம். அந்தச் சிறுவர்களின் பிற்கால வாழ்வில் அவர்கள் முனனர் விளையாடிய விளையாட்டு வாழ்க்கை வாழப்படும்போதுதான் அது வினையாக மாறுகிறது. பிரச்சனையாகத் தோன்றுகின்றன. பழைய விளையாட்டில் உள்ள கள்ளமின்மை இழக்கப்பட்டு அத்துடன் கூடிய இன்பமும் தொலைந்து போகிறது.

வாழ்க்கையைப் பிரதிபலித்து விளையாட்டு உருவாகிறது. அந்த விளையாட்டு பின்வரும் வாழ்க்கைக்கு ஒத்திகையாகிறது. விளையாட்டுக்கள்

அனைத்தும் வாழ்க்கையில் இருந்து தோன்றுபவைதான். விளையாட்டு விதிகளையும் விளையாட்டு உணர்வையும் மதித்து விளையாடும் போது அது இனிமையான அனுபவம்.

விளையாட்டைப் போலத்தான் நாடகமும். சொல்லப்போனால் நாடகமும் ஒரு விளையாட்டுத்தான். நாடகம் அழகியல் அடிப்படையில் செம்மைப் படுத்தப்பட்ட ஒரு விளையாட்டு. வாழ்விலிருந்து விளையாட்டு பெறப்பட்டது போல் நாடகமும் பெறப்படுகிறது. விளையாட்டு வாழ்க்கைக்குச் சிறுவர்களைத் தயாரிப்பது போல் நாடகமும் மனிதர்களை வாழ்க்கைக்குத் தயாரிக்க வேண்டும். சிறுவர்களின் விளையாட்டு யதேச்சையாக நிகழ்வது. அதற்குப் பயிற்சியோ ஒத்திகையோ கிடையாது. பெரியவர்களின் விளையாட்டு நாடகமும் பயிற்சியும் ஒத்திகையும் இன்றித் திருப்திகரமாக நடக்க முடியாது.

விளையாட்டுக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள இந்தத் தொடர்பினால் தான் 'நாடகம் ஆடுவது' என்றும் நாடகம் நடப்பதாக இருந்தால் 'ஆட்டம் எப்போது' என்பது போன்ற வழக்கும் இருக்கிறது. ஆங்கிலத்திலும் நாடகத்தை play என்று அழைக்கின்றோம்.

சிறுவர்கள் ஆடும் விளையாட்டிலிருந்து நாடகம் கற்றுக் கொள்ள வேண்டிய சில அடிப்படையான நல்ல விஷயங்கள் உண்டு;

1. விளையாடுகிறவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் நேசிக்கிறவர்களாகவும், விளையாட்டு விதிகளை மதிப்பவர்களாகவும் இருக்க வேண்டும். விதிகள் தவறி மீறப்பட்டால் அன்புடன் கண்டனமும், கண்டனத்தை ஏற்றுத் திருத்திக் கொள்ளும் மனோபாவமும், விதிமீறல்கள் வரவேற்கத்தக்க புதிய விதிகளை உருவாக்குமானால் அவற்றை ஏற்றுக் கொள்ளும் பக்குவமும் வேண்டும்.

2. சிறுவர்கள் விளையாட்டில் விளையாடுகிறவர்கள் என்றும் பார்வை யாளர்கள் என்றும் பிரிவு அநேகமாக இருப்பதில்லை. விளையாட்டில் கலந்து கொள்ள இயலாமல் ஒரு குழந்தை இருக்குமானால் அதையும் 'ஒப்புக்குச் சப்பாணி' என்று வழுவமைதியாகச் சேர்த்துக் கொண்டு பக்கத்தில் வைத்துக் கொள்வார்கள். அந்தக் குழந்தையும் உள்ளத்தளவில் விளையாட்டில்

முழுமையாகப் பங்கு பெறும். பின்னர் இயலும்போது தானும் விளையாட்டில் கலந்து கொள்ளத் தயாரித்துக் கொள்ளும்.

நாடகக்காரர்களுக்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையே உள்ள வெளியை அகற்றுவதுதானே நோக்கம். கொஞ்சம் கொஞ்சமாக இந்த நாடகத்துக்குள் நம் சமூகம் முழுவதையும் இழுத்துக் கொள்வதுதான் இறுதிக் குறிக்கோள்.

3. சிறுவர்கள் விளையாட்டில் ஒரு ஜனநாயக உணர்வையும் கூட்டுச் செயல்பாட்டையும் பார்க்கமுடியும். பெரும்பாலும், தகுதியுள்ள சிறுவன் தலைமை ஏற்பதையும் அவன் பிறர் உணர்வுகளை மதித்து எல்லாரையும்- ஒப்புக்குச் சப்பாணி உள்பட-சந்தோஷப்படுத்துவதில் கவனமாயிருப்பதையும் பார்க்கலாம். பிறர் தவறுகளை அவன் அன்புடன் கடிந்து கொண்டு திருத்துவதையும், தனக்குக் கிடைக்கும் வாய்ப்புகளைப் பிறருக்குப் பெருந்தன்மையுடன் விட்டுக் கொடுப்பதும் உண்டு, தெரியாதவர்களுக்கு அக்கறையோடு கற்றுத் தருவான்.

அடிப்படையில் மனித உறவுகள் சரியாக, ஆரோக்கியமாக, சுதந்திரமானவையாக அமைய வேண்டும். அப்போதுதான் அது விளையாட்டாயினும், நாடகமாயினும், வாழ்க்கையாயினும் எல்லார்க்கும் இன்பமும் நன்மையும் விளைவிப்பதாக நிகழும் என்னும் ஓர் உண்மையே மீண்டும் மீண்டும் நாம் சந்திப்பது.

இன்னொரு கோணத்தில் யோசிக்க, மனிதவாழ்க்கைக்கு நாடகமே நெருக்கமிக்க கலையாவது எவ்வாறெனத் தெளிவாகிறது. மனிதர்களால் மனித வாழ்க்கை கண்முன்னே இங்கே இப்போது நிகழ்த்தப் பெறுவது நாடகக் கலையில் போல் வேறெதிலும் இல்லை. நாடகக் கலையில் காண்பது போல் மனிதத் தொடர்பு வேறு கலை எதிலும் இல்லை.

வீட்டிலோ வெளியிலோ சாதாரணமாக நிகழ்வதை நாம் பார்வையாளர் என்ற பிரக்ஞையுடன் பார்க்கிற நிலையில் நாம் காணும் அந்த வாழ்க்கை நிகழ்ச்சி ஒரு நாடகமாகத் தெரிகிறது. நாம் இருக்கிற தளத்தில் இருந்து சற்று உயர்வான தளத்தில் உதாரணமாக ஒரு மொட்டைமாடியில் நிகழும்

வாழ்க்கைக் காட்சி மேடைக்காட்சியாகிறது. ஒரு ஜன்னலுக்கு அப்பால் நிகழ்வது பிராசீனிய தியேட்டரில் பார்க்கும் நாடகமாக நம்மைக் கவர்கிறது. நாம் 'பார்வையாளர்' பாத்திரம் ஏற்கும் போது, இவ்வாறு நாம் 'பார்க்கும்' வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறும் மனிதர்களே நடிகர்களாகத் தோற்றம் பெறுகின்றனர்.

வாழ்க்கைக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள இந்த நெருக்கம் நாடக வரலாறு நெடுகிலும் மனித வாழ்க்கையை வளப்படுத்துவதற்கும் மேம்படுத்துவதற்கும் நாடகக்கலைக்கும் உள்ள நெருங்கிய தொடர்பு இடைவிடாமல் உணரப்பட்டு வந்திருக்கிறது. ஆனால் வாழ்க்கையைப் புரிந்து கொள்ளுவதிலும், வாழ்வை வளமாக்குவது எது என்ற காரணத்தை இனம் காணுவதிலும் சமூகச் சிந்தனையின் வரலாற்றுப் போக்கில் மாறுபாடுகள் நேர்ந்துவந்திருக்கிறது. வாழ்க்கைத் தத்துவம் மாற்றமடைந்து வந்திருக்கிறது. இம்மாறுபட்ட தத்துவக் கண்ணோட்டங்களின் அடிப்படையில் அவ்வக்கால நாடகங்கள் வாழ்க்கையைப் பிரதிபலித்தும் வழிகாட்டியும் வந்திருப்பதையும் அறிய வருகிறோம்.

பலிகளாலும் உயிர்வளச் சடங்குகளாலும் (Sacrifices and fertility rites) வாழ்க்கை மேம்படுகிறது என்று மனிதன் நம்பிய ஆரம்ப சமயகாலங்களில் இத்தகைய பலிகளும் சடங்குகளுமே நாடகப் பொருள். கடவுள் நம்பிக்கை வளர்ந்து சமயங்களால் வரையறைபட்டு புராணங்கள் தோன்றியபோது புராணங்களே நாடகப் பொருள். புராண நிகழ்ச்சிகளைக் கேட்பதும் நாடகமாகப் பார்ப்பதும் வாழ்வைச் சேமமுறச் செய்யும் என்று அப்போது நம்பிய காரணத்தால். அதன்பின் கடவுளரால் ஆசீர்வதிக்கப்பட்ட அரசர்கள் மற்றும் குருக்களின் வாழ்வே சமூகத்தின் வாழ்வில் இன்பதுன்பங்களுக்குக் காரணம் என்று நம்பியபோது அவர்களின் வாழ்க்கையை நாடகம் சித்தரித்தது. 'மன்னனுக்குற்றது மக்களுக்காகும்' என்றும் எல்லாவற்றுக்கும் மேலே மாற்ற முடியாத கடவுளின் விதிசெல்லும் என்றும் நம்பிய காலம். கிரேக்க நாடகாசிரியன் சஃபோகிளிஸ் எழுதிய 'ஈடிப்பஸ் மன்னன்' என்னும் பிரபல நாடகத்தில் இதைத் தெளிவாகக் காணலாம்.

கடவுள் விதிப்படி ஈடிப்பஸ் மன்னன் தந்தையைக் கொன்று தாயை மணம் புரிந்து பிள்ளைகளும் பெற்றுக் கொண்ட நிலையில் மன்னன் அவன் செய்த

இந்த மாபாவத்தின் விளைவாக நாடே பாலைவனமாகிவிடுகிறது. இத்தனைக்கும் அவன் தான் செய்த பாவத்தைச் செய்யும் போது அறிந்ததில்லை, அவனைப் பொறுத்தவரை அவன் மாசற்றவன்தான். எனினும் நாடும் சமூகமும் தண்டனையை அனுபவிக்க விதியாகி விடுகிறது. ஆனால் அவன் அந்தப் பாவத்தை உணர்ந்தவுடன் துயரம் தாளமுடியாமல் தன் கண்களைக் குருடாக்கிக் கொள்கிறான். அவனுக்கு முன் விஷயத்தைப் புரிந்து கொண்ட அவனது தாயும் மனைவியுமான ஜெரக்காஸ்டா நான்று கொண்டு சாகிறாள். ஆனால் இங்குக் குறிப்பிடத்தக்க விஷயம், 'ஈடிப்பஸ் மன்னன்' என்னும் சோக நாடகத்தின் அனுபவத்தைப் பார்க்கும் போது நாடகமும் வாழ்வும் சமயச்சார்பிலிருந்து படிப்படியாக விலகி வருவது தெளிவாகிறது. ஏனென்றால், நாடகத்தில் முழுக்கவனமும் ஈடிப்பஸ் என்னும் மனிதன் தான் அறியாது செய்த பாவத்திற்காக இத்தனை பெரிய சோகத்தில், அழிவில், அவன் வாழ்வு முடியவேண்டுமா என்ற அனுதாபத்தில் பார்வையாளன் மனம் தங்குகிறது. இந்த விதியை மனிதனால் ஏற்றுக்கொள்வது சாத்தியமில்லை என்று உணரக்கிடக்கிறது. கடவுள் பயம் என்பதில் ஊன்றியிருந்த மனித கவனம் மனிதன்மீது அனுதாபமாக மாறுகிறது.

சஃபோக்ளிஸ் எழுதிய இன்னொரு நாடகத்தில் இன்னும் சுவாரசியமான இன்னும் நாம் சந்திக்கிற சமூகப்பிரச்னையையே அன்ட்டிகொனே என்னும் பெண் தன் வாழ்வில் எதிர்கொள்வதைக் காட்டுகிறார். அவள் தன் இறந்த சகோதரனின் சடலத்துக்கு ஈமச்சடங்குகள் செய்யும் உரிமையை அரசனின் சட்டம் மறுக்கிறது. மனித உரிமைக்கு எதிரான சட்டத்தை எதிர்க்கிறாள். அரசனின் சட்டத்தால் தண்டனைபெற்றுத் தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள்.

இதைவிட மிகமிகப் புரட்சிகரமாக இன்னும்கூட நாம் கற்பனை செய்து பார்க்கவும் தயங்கும் ஒரு சமூக நிகழ்வைச் சித்தரிக்கிறார் கிரேக்க நாடகாசிரியர் அரிஸ்டோஃபேனிஸ். 'லிசிஸ்ட்ராட்டா' என்னும் அவரது நகைச்சுவை நாடகத்தில் ஏதென்ஸ் நகரப் பெண்கள் யாவரும் கூடிப்பேசி லிசிஸ்ட்ராட்டா வின் தலைமையில் போரிலிருந்து திரும்பும் தங்கள் கணவன்மார்களை எதிர்த்துப் போர்க்கொடி பிடிக்கிறார்கள். தங்கள் வீட்டில் அவர்களுக்கு அனுமதி மறுக்கிறார்கள். காரணம், ஒரு ஜனநாயக நாட்டில்

குடிமக்களில் பாதி எண்ணிக்கை இருக்கும் பெண்களின் அனுமதியின்றி, ஆண்களே முடிவெடுத்துப் போருக்கு எப்படிப் போகலாம் என்பதே அவர்களது கேள்வி. எவ்வளவு ஆழ்ந்த அரசியல் கேள்வி . அணுயுத்த சூழ்நிலையில், மனித இனம் சாகாமல் செத்துக் கொண்டிருக்கும் இன்றைய உலகில், உலக சமூகம் தங்கள் சிறுபான்மை ஆட்சியாளரை எதிர்த்து எழுப்ப இயலாமல் போகும் கேள்வியை ஏதென்ஸ் நகரப் பெண்கள் எழுப்புவதாகக் கற்பனை செய்து பார்க்கிறார் நகைச்சுவை நாடகாசிரியர் அரிஸ்டோஃபேனிஸ்.

இந்த இடத்தில் நாம் கவனம் கொள்ளவேண்டிய இன்னொரு செய்தி, இருக்கின்ற சமூகத்தை, உலகைச் சித்தரிப்பதுடன் நின்றுவிடாமல் சமூகம் எப்படி இருக்கவேண்டும் என்ற விழிப்புணர்வையும் லட்சியத்தையும் நாடகங்கள்-நல்ல நாடகங்கள்-தொலை நோக்குடன் தந்து வந்திருக்கின்றன என்பது.

நிலப்பிரபுத்துவ சமூகத்தில் மன்னர்களையும் சுற்றியுள்ள பிரபுக்களையும் சித்தரித்துவந்த நாடகங்களில் உதாரணமாக ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் கூட மக்கள் சார்பில் கேள்விகள் வைக்கப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக ஐரோப்பிய இனத்தால் தொடர்ந்து துயரத்துக்குள்ளாகி வந்திருக்கும் யூத இனத்தின் சார்பில் ஷைலக் தீரமாக வாதிடுவதை 'வெனிஸ் நகர வாணிபன்' என்னும் நாடகத்தில் சந்திக்கிறோம். பார்வையாளரின் அனுதாபம் அன்டோனியோ என்னும் இத்தாலிய செல்வந்தன்மீதா அல்லது யூதன் ஷைலக் மீதா? ஷைலக்கின் வாதமே அதிர்ச்சிதரும் நியாயமான கேள்வியை ஐரோப்பிய பார்வையாளர்கள் முன் வைக்கிறது. மனச்சாட்சி உள்ள எந்த ஐரோப்பியனும் 'வெனிஸ் நகர வாணிபன்' நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டு தன் இருக்கையில் நிம்மதியாக அமர்ந்திருக்க முடியாது.

பதினேழு பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகளில் மேட்டுக்குடி மக்களின் சுகபோக வாழ்க்கையும் அதன்பின் கவனத்துக்கு வந்த நடுத்தர மக்கள் வாழ்க்கையும் நாடகமாகிறது. அடுத்து, 1917 ரஷ்யப் புரட்சிக்குப் பின் வாழ்க்கையை மையமாகச் சித்தரிக்கும் நாடகங்கள் பிறந்தன. சக்தி வாய்ந்த சமூக விமர்சன நாடகங்களைத் தந்தவர் பெர்னார்ட் ஷா. அவருக்குமுன் நார்வே நாட்டு நாடகாசிரியர்

ஆழ்ந்த சமூகப் பிரச்சனைகளைத் தம் யதார்த்த நாடகங்களில் எழுப்பினார். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில், உதாரணமாக 'பொம்மை வீடு' என்னும் நாடகத்தில் பெண் விடுதலை 'சமூக விரோதி' என்னும் நாடகத்தில் சுற்றுப்புறச் சூழல்கேடு போன்ற பிரச்சனைகளை ஆழ்ந்து ஆய்ந்து மனித சமூகம் உண்மையைச் சந்திக்க வேண்டும் என்று நெருக்குகிறார் ஹென்ரிக் இப்சன்.

மனித வாழ்வு பற்றிய தத்துவ நோக்கும் யதார்த்தத்தை நோக்கித் திரும்பு வதை நாடக வரலாற்றிலிருந்தே அறிந்து கொள்ளக் கிடைக்கிறது. ஆஸ்திரிய நாடக ஆசிரியர் ஆயஸ்ட் ஸிட்ரிண்ட்பர்க் இயற்கையியல் (Naturalism) கண்ணோட்டத்திலும் அடுத்து இப்சன், அந்தோன் சேகவ் போன்ற நாட காசிரியர்கள் யதார்த்த (Realism) கண்ணோட்டத்திலும் நாடகங்கள் தருகிறார்கள். மாக்சிம் கார்க்கியின் 'அடிமட்ட ஆழங்கள்' என்னும் நாடகம் நவ யதார்த்தம் வகை (Neo-realism) என்று சொல்லப்படும். இவ்வகை நாடகம் கீழ்மட்ட வறிய மக்களின் அவல வாழ்வை நெருடுகிறவாறு எடுத்துக் காட்டுகிறது. அவருக்குப் பின் அமெரிக்க நாடகாசிரியர்கள் யூஜின் ஓ நீல், அர்னால்ட் வெஸ்கர்', பிரிட்டிஷ் நாடகாசிரியர் ஜான் ஆஸ்பார்ன் போன்றவர்கள் இந்த வகை நாடகத்தில் சிறப்பாகச் செய்தவர்கள். அழகான வரவேற்பறை போன்ற காட்சி அமைப்புகளைக் காட்டிக்கொண்டிருந்த அரங்கங்கள். கார்க்கியின் நாடகத்துக்குப்பின், அலங்கோலமாக அழுக்கு பிடித்த ஒண்டிக் குடித்தன அறையையும் இருண்ட கப்பல் அடித்தளத்தையும் யதார்த்தமான காட்சியாக அளிக்கத் தொடங்கின.

புற உலக யதார்த்தத்தை மிக நெருக்கமாகச் சிறிய சிறிய அம்சங்களையும் கூட அணுகி, கவனித்து உள்ளது உள்ளபடியே நாடகத்தில் பிரதிபலிப்பது என்பது இரண்டு காரணங்களால் கேள்விக்குள்ளாகியது. ஒன்று, புதிதாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு விரைவில் வளர்ந்து தன் வெளியீட்டுத் திறத்தால் மக்களைப் பிரமிக்க வைத்துக் கவர்ந்த சினிமா. யதார்த்தத்தைத் துல்லியமாகப் பதிவு செய்வதுடன் சிறிய நுண்ணிய விஷயங்களையும் 'குளோசப்' மூலம் பார்க்கச் சௌகரியமாகப் பெரிதாக்கியும், தூரக் காட்சிகளையும் கூட

தொலைப்படப் பதிவினால் திரையில் கொண்டு வந்தும் காட்ட சினிமாவில் சாத்தியமானது. இரண்டு, உளவியல் அறிவு அக உலகின் ஆழ்ந்த முக்கியத்துவத்தைச் சுட்டிக் காட்டிய புதிய சாத்தியம். எனவே அகவுலக வாழ்க்கையை நாடகத்தில் வெளியிடுவதின் மூலம் சினிமாவுடன் போட்டியை நாடகம் தவிர்க்க முயன்றது. குறிப்பாக ஜெர்மன் நாடகங்களிலும் ஆங்கிலத்தில் யூஜின் ஒநீல், ஷான் ஒகேஸி முதலியோர் நாடகங்களிலும் அடிமன கனவுலக வாழ்விலிருந்து கிடைத்த படிமங்களைப் பிரதானப்படுத்தி மேடைக்காட்சி களும் நிகழ்வுகளும் அகவெளியீட்டு (expressionistic) அனுபவமாகத் தரப்பட்டன.

இதைத் தொடர்ந்து இருத்தலியல் தத்துவம் (existentialism) அபத்த நாடகம் (Absurd Drama) என்னும் இன்னொருவகை நாடகத்தை உருவாக் கியது. உலக யுத்தங்களுக்குப் பின்னர் நம்பிக்கைகள் எல்லாம் அற்றுப்போய் வாழ்க்கை அர்த்தமற்றுப் போய் மொழியும் மனிதனைக் காட்டிக் கொடுக்கும் அளவுக்குப் போனபின் மனிதனின் இருத்தலே நரகானுபவமான நிலையினை அபத்த நாடகம் காட்டியது. பிரஞ்சு நாடகாசிரியர்கள் யூஜின் அய்னெஸ்கோ, சாமுவேல் பெக்கட், ஆங்கிலத்தில் ஹரால்ட் பின்ட்டர் போன்றவர்கள் இவ்வகை நாடகத்தின் மிகச்சிறப்பான பிரதிநிதிகள். காரணத் தொடர்பறிவுக்கு (reason) அப்பாற்பட்ட விபரீத கற்பனைப் படிமங்கள் மற்றும் நிகழ்வுகள் மூலம் வாழ்வின் அபத்தத்தைக் காட்டியபோது கனவு நாடகம்போல் அமைந்ததுடன் நவீன யந்திர யுகத்தின் அனர்த்தமான மனித வாழ்க்கையை அனுபவமாக்கியது அபத்த நாடகம். பாதல் சர்க்காரின் 'பிறகொரு இந்திரஜித்' நாடகம் அபத்த நாடக வகையைத்தான் சேரும். மிகவும் சிரமத்துடன் அபத்தமான அவ நம்பிக்கை நிறைந்த வாழ்க்கையை நாடகம் முழுவதும் அழுத்தமாகச் சித்தரித்துவிட்டு இறுதியில் எப்படியும் மனிதன் அயராமல் பயணத்தைத் தொடர வேண்டும் என்று முடிப்பது திருப்திதரக் கூடியதாக இல்லை. அவர் இந்நாடகத்தில் காட்டும் வாழ்க்கையில் காலூன்றி நடக்க நம்பிக்கைத் தடயங்களே இல்லை என்று சொல்லத் தோன்றுகிறது.

இவ்வாறு நம்பிக்கையற்ற நிலையில், வாழ்க்கை அர்த்தமற்றுப் போன உணர்வில் ஒவ்வொரு கலையும் அதன் உருவ இலக்கணத்தையும்

உள்ளடக்கத்தைப் பற்றியும் வெளிப்பாட்டுச் சாத்தியத்தையும் மறுபரிசீலனை செய்யத் தொடங்கியது. நாடகமும் எப்படியோ வழி தடுமாறித் தவறிப்போன காரணத்தை ஆராயத் தொடங்கியது என்று சொல்ல வேண்டும். மனித வாழ்க்கையை விட்டு வெகு காலத்துக்கு முன்னரே, பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே, கிரேக்க நாடகத்தின் காலமுதலே நாடகம் வழிவிலகிப் போய் விட்டதாகப் புரிந்து கொண்டார் நாடகமேதை பெர்ட்டோல்ட் பிரெக்ட். வாழ்வு அனுபவத்தை யதார்த்தமாகத் தருவதான பிரமையை (illusion) மேலும் மேலும் தீவிரமான நாடகம் முனைந்த பாதையே தவறானது என்று கணித்தார். பார்வையாளன் நாடகத்தில் தன்னை மறந்து ஒன்றிவிடுவது ஆபத்தானது. சரியான நாடகம் பார்வையாளனை உணர்ச்சிவசப்படுத்தாமல் சிந்திக்க வைக்க வேண்டும். அவன் தன்னையும் தன் சமூக வாழ்வையும் போக்கையும் பற்றி விமர்சிக்கவேண்டும். நாடகம் ஓர் ஆரோக்கியமான விவாதத்தைப் பார்வை யாளன் மனத்தில் தோற்றுவித்து அவனுக்குச் செயலூக்கம் தரவேண்டும் என்ற கொள்கையை உருவாக்கினார். இதற்கு நாடகாசிரியன் அந்நியப்படுத்தல் உத்தியை (Alienation effect) கையாள வேண்டும் என்று கண்டார். இந்த உத்தியைப் பயன்படுத்தி அவர் எழுதிய நாடக வடிவத்தைக் காவிய நாடகம் (Epic Theatre) என்று அழைத்தார்.

இந்தப் புதிய பார்வைக்கான உந்துதலையும் உத்திகளையும் எளிய மக்கள் அல்லது நாட்டுப்புற நாடகத்திலிருந்து பெற்றார் பிரெக்ட். யதார்த்த உலகம் வேறு நாடக உலகம் வேறு என்று நினைவிலிருத்தி நாடக நிகழ்வின் மூலம் யதார்த்த உலகை விமர்சனத்துக்குள்ளாக்க வேண்டும். இதற்கு அவர் கையாண்ட உத்திகள் பல. உதாரணமாக மேடையை ஒளி வெள்ளத்தால் நிறைத்தார். நாடகத்தின் இடையிடையே முக்கியமான விஷயங்கள் தரப் பட்டதும் பாடல்கள் மூலம் அவ்விஷயங்களைப் பார்வையாளன் மனதில் பதிய வைத்தார். நடிகர்களைப் பார்வையாளனுடன் இடையிடையே நேருக்கு நேர் பேச வைத்தார். நடப்பது நாடகம் என்ற அறிவைத் தொடர்ந்து கவனத்துக்குக் கொணர்ந்தார்.

பிரெக்ட் நாடகத்திற்குப் பின் நாடக வடிவம் உள்ளடக்கம்பற்றி, அதுதரும் அனுபவம் பற்றி, பார்வையாளனை அது சென்று சேரும் விதம் பற்றி,

நாடகத்துக்கும் பார்வையாளனுக்கும் உள்ள உறவு பற்றி, நாட்டுப்புற நாடகம் பற்றி, நாடக வரலாற்றில் அடுத்து அடுத்து நிகழ்ந்த வடிவம் பற்றி மொத்தத்தில் நாடகக் கலை பற்றியே நிறைய விவாதங்களும் ஆய்வுகளும் மேற்கொள்ளப் பட்டன. இன்று ஏறத்தாழ உலக நாடகம் எங்கிலும் பிரெக்ட் நாடகச் சிந்தனைகளின் பாதிப்பு தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாக ஆகியிருக்கிறது எனலாம். வாழ்வியல் சிந்தனையில் மார்க்ஸை தவிர்க்கமுடியாததுபோல்.

வெகுஜன சமூகத் தொடர்பு சாதனங்களின் அதிர்ச்சிதரும் வளர்ச்சி வேகமும் அதன் பயனாக அவற்றைப் பயன்படுத்துகிற சக்தி படைத்த ஆதிக்க சக்திகளின் பலமும் மூன்றாம் உலக நாடுகளில் கூட நன்கு உணரப்பட்டிருக் கின்றன. அச்சு, வானொலி, தொலைக்காட்சி, சினிமா முதலிய சாதனங்களை, அவற்றை எளிய மக்கள் கையாளும் வாய்ப்பும் வசதியும் இல்லாத நிலையில், முதலாளித்துவ அமைப்பும் வல்லரசுகளும் ஏகபோகமாகப் பயன்படுத்தி மக்களை ஜனநாயகத்தை நசுக்கி வருகின்றன. அரசியல், பொருளாதாரம், கலாச்சாரம் என்று சகல துறைகளிலும் அவற்றின் ஆதிக்கம் கொடிகட்டிப் பறக்கிறது என்பதும் சமூகத் தொடர்பு ஒருவழிப் பாதையான ஜனநாயக மறுப்புக் கோஷமாக் மாறிய அநீதி நிலை யுனெஸ்கோவின் 'பல குரல்கள் ஒரு உலகம்' என்ற பிரபலமான மக்பிரைடு அறிக்கை தெள்ளத் தெளிவாக விளக்கமாக உண்மையை எடுத்து வைத்திருக்கிறது. அறிக்கையின் தலைப்பு கிண்டலாகத் தொனிக்கிறது. 'பல உலகங்கள் ஒரே குரல்' என்றிருந்தால் தலைப்பு அப்பட்டமான உண்மையைச் சொல்வதாகும்.

இந்நிலையில் மக்களுடன் தொடர்பு கொள்ள, மக்கள் குரலை வெளிப் படுத்த விழிப்புணர்வைத் தட்டியெழுப்ப, ஜனநாயகத்தையும், மனித விடுதலைக்கான செயல்பாடுகளையும் பராமரிக்க மாற்றுத் தொடர்பு சாதனங்களைக் கண்டாக வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் விடுதலைச் செயலாதிகளுக்கு நேர்ந்திருக்கிறது.



23. முப்பது வருடங்களுக்குப் பிறகு திரும்பிப் பார்க்கையில்*

அசோகமித்திரன்

தெரிந்தோ தெரியாமலோ சில பொதுப்படையான இயக்கங்களில் ஒரு தனி மனிதனின் அந்தரங்க வாழ்க்கை பங்கு பெற்று விடுகிறது. என் வரையில் எழுத்துத் துறை, நாடகத் துறை, சினிமாத் துறை ஆகியவற்றுடன் நெருக்க மாகவும் தொலைவாகவும் மாறி மாறி ஒரு தொடர்பு இந்த முப்பதாண்டுகளாக இருந்து வந்திருக்கிறது.

நான் பிறந்து வளர்ந்தது இன்று ஆந்திரப் பிரதேசம் என அறியப்படும் ஹைதராபாத் என்ற நகரத்துக்கருகில். என்னுடைய பத்தொன்பதாவது வயதில் என் தகப்பனார் காலமானார். நாங்கள் வேறிடத்திற்குக் குடிபெயர வேண்டி வந்தது.

ஒரு மேமாதம் மாலை நானும் என் குடும்பத்தாரும் சென்னை வந்து சேர்ந்தோம். அது 1952-ம் ஆண்டு. சென்னைக் குழாய்கள் பலவற்றில் தண்ணீர் வரவில்லை. மாலை ஆறு மணிக்கு சென்னையடைய வேண்டிய இரயில் இரவு பத்து மணிக்குத்தான் வந்து சேர்ந்தது. சென்னையில் நாங்கள் வசிக்க நான் ஏற்பாடு செய்திருந்த மேற்கு மாம்பலத்து வீட்டுக்குப் பதினொரு மணிக்கு வந்து சேர்ந்தோம். மின் இணைப்பு இல்லாத சிறு ஓட்டு வீடு. எங்களுக்கு அதில் இரு அறைகள். வீடு வந்து சேர்ந்த பின் நாங்கள் தயாராக எடுத்து வந்த மண்ணெண்ணை லாந்தலை [illegible]ற்றினோம். அறையில் முதலில் எங்கள் கண்ணில் தென்பட்டது ஒரு பெரிய [illegible] சென்னையில் எங்கள் குடும்பத்தாரின் முதல் சில மணி நேரங்களில் இருந்திருக்கக் கூடிய மனநிலையைத் தங்கள் கற்பனைக்கு விட்டு விடுகிறேன்.

என் முதல் நாடக முயற்சி இந்தத் தேளைக் குறியீடாகக் கொண்டது. அதற்கு முன் ஹைதராபாத்தில் என் சிறு பிராய நாடக அனுபவங்கள் எவ்வகைப்

---

* தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம் 1983-ம் ஆண்டு நடத்திய நாடகக் கருத்தரங்கில் படிக்கப்பட்ட கட்டுரை.

பட்டவை என்று குறிப்பிடுவதும் நல்லது. நான் பார்த்தவை ஏழெட்டு தெலுங்கு நாடகங்கள். முக்கியப் பாத்திரங்கள் எல்லாருமே பாடுவார்கள். உடை, ஒப்பனை, விசேஷ கவனம் பெற்றிருக்கும். எல்லோரும் தொழில்முறை நாடகக்காரர்கள். மேடையில் அபார தன்னம்பிக்கையோடு பேசி, பாடி, காதல் புரிந்து, சூழ்ச்சி செய்து, இறக்கவும் செய்வார்கள். நான்கு மணி நேர நாடகக் காட்சியில் ஒரு சில நிமிடங்கள் தவிர வாத்திய இசைக்குழு சதா ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும்.

இதை முன் மாதிரியாகக் கொண்டு தான் அந்தத் தெலுங்கு ஊரில் தமிழ் மாணவர்களும் ஆசிரியர்களுமாகச் சேர்ந்து கொண்டு 'கர்ணன்' நாடகத்தை மேடையேற்றினோம். நாடகம் மூன்று மணி நேரம் நடந்தது. சுமார் முப்பது பாட்டுகள் பெரிதும் சிறிதுமாக. பாட்டில் உள்ள செய்தி தவறி விடக் கூடாது என்பதற்காக ஒவ்வொரு அடியையும் நான்கு முறை பாடினோம். செய்தி போய்ச் சேர்ந்தது. நாடகம்தான் பல தருணங்களில் கேலிக் கூத்தாக இருந்தது.

தமிழ் மொழியில் கூத்தைக் கலையாகக் குறிக்கும்போது தவிரப் பிற தருணங்களில் அது இகழ்ச்சிக்குரிய பொருளில்தான் கூறப்பட்டு வந்திருக்கிறது. 'இது என்ன கூத்து?' 'கூத்தாடாதே!' 'மீசையைப் பாரு மீசையை, கூத்தாடிக்காரன் மீசை மாதிரி!' 'அவ சரியான கூத்தாடிச்சி!' உடை, தோற்றம் மட்டுமல்லாமல் மனப் போக்கு, நடத்தை இவற்றை இகழ்ச்சியாகக் குறிக்கக் கூத்து என்ற சொல் பயன்பட்டு வந்திருக்கிறது. இன்னொரு கோடியில் பிரபஞ்ச ஆதார இயக்கம் என நம்பப்படும் சில நடனக் கூத்து என்றும், சிவபெருமானே கூத்தன் என்றுதான் வீரசைவர்கள் கருதுகிறார்கள். The Sublime and the ridiculous ஆன்மிக மேன்மையும் கேலிக்குரிய அபத்த நிலைமையும் குறிக்கக் கூத்து எனும் சொல் பயன்படுத்தப்படுவது இந்திய சமூக மதிப்பீடுகளில் குறிப்பிடத்தக்கதொரு அம்சம். எனக்கு எங்கள் 'கர்ணன்' நாடகம் வரையில் ஒரு நிகழ்ச்சி இன்னும் கண்முன் நிற்கிறது அந்த நாடகத்தைப் பார்க்க வந்த என் தாயாரை முதல் வரிசையில் உட்கார வைத்திருந்தார்கள். ஆனால் நாடகம் முடியும் வரை அவள் என் கண்களைச் சந்திக்கவே இல்லை. நாடகத்தின்போது என் ஒரு முனைப்பு கலைந்து விடக் கூடாது என்ற அக்கறை. அத்துடன்

நாடகம் பார்க்க வந்த என் சகோதர சகோதரிகளைச் சிரிக்கவே கூடாது என்று எச்சரிக்கை செய்து வைத்திருந்தாள். நாங்கள் நாடகமாடுவதைப் பார்த்துச் சிரிக்கக் கூடாது என்ற நிபந்தனை மிகவும் கொடூரமானதாகவே எனக்குத் தோன்றுகிறது.

நான் சங்கடப்படாமல் என் நாடகப் பாங்கைச் சரிவரப் பூர்த்தி செய்ய வேண்டும் என்று என் தாயார் கொண்ட அக்கறையை நானே ஒரு தொழில் முறை நாடகக்காரனாக இருந்தால் அவள் என் பால் காட்டியிருக்க முடியுமா? கூத்து போலவே நாடகமும் இகழ்ச்சிக்குரியதுதான். வெளியாளாக இருந்து, பார்த்து ரசிப்பதற்கே உரியது. அதற்கு மேல் அத்துறையுடன் சமூக கௌரவத்தை முக்கியமாகக் கருதும் நபர் சம்பந்தப்படுத்திக் கொள்ளக் கூடாது என்றுதான் உள்ளார்ந்த அபிப்ராயம் இருக்கும்.

இன்று அந்த நிலை மிகவும் மாறியிருக்கிறது. இந்த முப்பது முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளில் நாடக நடிகர்கள், நாடகக் குழுக்கள் இவற்றின் அமைப்புகள் மிகவும் மாறியிருக்கின்றன. முழு நேர, நாடகக் குழுக்கள் இயங்கவே முடியாது என்ற நிலை ஏற்பட்டிருக்கிறது. நாடகத் துறையில் ஈடுபட்டிருப்போருக்குச் சந்தேகத்துக்குரிய சமூக அந்தஸ்து இருந்த காலத்தில் நாடகமே தொழில் எனப் பலர் இருந்தார்கள். சமூக அங்கீகாரம் தரப்படும் இன்று இதர நிர்ப்பந்தங்கள் காரணமாக முழுநேர நாடகக் குழுக்கள் இயங்க வழியில்லாமல் போய்விட்டது. நாடகம் ஒரு பகுதி நேர ஈடுபாடாகத்தான் இருக்க முடியும் என்றாகிவிட்டது.

ஆனால் எனக்குத் தெரிந்த இந்த முப்பதாண்டுகளில் தமிழ் மேடையில் தோன்றிய முக்கியமான மாற்றங்கள் தொழில் முறை நாடகக் குழுக்களால்தான் நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கின்றன. கன்னையா கம்பெனி பாதையில் மேடையில் பிரமிக்கத்தக்கக் காட்சி ஜோடனைகள் வெகு வேகமாக நிகழ்த்திக் கண்வழி அனுபவத்தில் குழந்தைகளுக்கேயுரிய விந்தையுணர்ச்சி அம்சத்தை வலியுறுத்திய நவாப் ராஜமாணிக்கம் அவர்களின் பாணியில், அடுத்த கட்டமாகக் காட்சி ஜோடனை மனநிலை மாற்றத்தைக் குறிக்கவும் பயன் படுத்தப்பட்டது. இம்முயற்சி 'இருளும் ஒளியும்' என்ற நாடகத்தில், 1953 அளவில், நிகழ்ந்தது. அந்த நாளில்தான் பிராங்க் புக்மென் என்பவருடைய

தலைமையில் 'மாரல் - ரி-ஆர்மமெண்ட்' (Moral Rearmament) என்ற ஒரு சர்வதேச நன்னடத்தைப் பிரசாரக் குழு சென்னையில் சில வாரங்கள் முகாமிட்டது. இக் குழு அதன் செய்திகளை விளக்கக் கையாண்ட சாதனங்களில் நாடகம் மிக முக்கியமானது, 'ஜோதம் வாலி' (Jotham Valley), ஃபர்காட்டன் ஃபாக்டர்' (Forgotten Factor) என இரு நாடகங்கள். ஆங்கில மொழியில் அவர்கள் சென்னையில் பலமுறை நடத்தினார்கள். பொதுவாக ஆங்கில மொழி நாடக அனுபவம் பல காரணங்களால் சில குறிப்பிட்ட வர்க்கத்தின ருக்குத்தான் சாத்தியமாயிருக்கும். ஆனால் மாரல் ரி-ஆர்மமெண்ட் குழு வினரின் நாடகங்களைப் பலதரப்பட்ட மக்களும் பார்க்க வாய்ப்புக் கிடைத்தது. இலவசமாக அவர்கள் பார்வையாளர்களை அனுமதித்தாலும் வந்திருந்த ஒவ்வொருவரும் பல நூறு ரூபாய் கொடுத்து நாடகம் பார்க்க வந்திருந்தது போன்ற உணர்வை ஏற்படுத்தினார்கள். நாடகத்தின் அமைப்பு, நடிப்பு, இயக்கம், ஒப்பனை இவையெல்லாம் சிறந்ததாக இருந்ததோடு நாடகத் தயாரிப்பில் தொழில் நுட்பம், முக்கியமாக ஒளி, விசேஷமாக இருந்தது. ஒளியின் வண்ணத்தையும் அளவையும் படிப்படியாக மாற்றி மாலை, இரவு, அதிகாலை முதலிய நேரங்களிலும், சோகம், பிரிவு, உற்சாகம், அமைதி முதலிய பாவங்களையும் தோற்றுவித்தார்கள். இதெல்லாம் வெறும் இயந்திர உத்திகளாக வைத்து விடாமல் நாடகத்தோடு இணைந்திருப்பதாகவும் நாடகத்தின் அடுத்தடுத்த கட்டங்களை வலுப்படுத்துவதாகவும் அமைத்திருந் தார்கள். இந்த ஒளி-வண்ணம் - அளவு மாற்ற உத்தியை 'இருளும் ஒளியும்' நாடகத்தில் மிகச் சிறப்பாகச் சகஸ்ரநாமத்தின் குழுவினர் கையாண்டிருந் தார்கள். இன்னொரு விதத்திலும் இந்த நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. அந்த நாளில் தமிழ் நாடகங்கள் நிறையக் காட்சிகளையும் காட்சி மாற்றங்களையும் கொண்டதாக இருக்கும். 'இருளும் ஒளியும்' ஒரே காட்சி அமைப்பும் நான்கு (அல்லது ஐந்து) அங்கங்களையுமே கொண்டதாக அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால் ஒரு முழுமையான நாடக அனுபவத்தை அளித்தது. தமிழ் நாட்டுக்கு 1950களில் மாரல் ரி-ஆர்மமெண்ட் குழு வருகையும் அவர்கள் மேடை யேற்றிய 'ஜோதம் வாலி'யும் தமிழ் நாடகத் துறைக்கு ஒரு முக்கிய திருப்புமுனையாகத் தோன்றுகிறது. தமிழ் நாடகங்கள் புதிய பரிமாணங்களை

அடையத் தொடங்கின. இன்று ஒரு செட் - நாடகம் சகஜமகி விட்டது. ஒரு செட், மேடை, இவற்றில் வெவ்வேறு பகுதிகள் தனித்தனியாக ஒளியூட்டப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தமிழ் அரங்க மேடையில் எல்லைகளை விரிவுபடுத்தியதில் 'ஜோதம்வாலி' 'இருளும் ஒளியும்' நாடகங்களுக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு.

திரைப்படங்களின் தீய பாதிப்புகள் என ஏதேதோ பட்டியலிடப்படுகின்றன. தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தமட்டில் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு மிகவும் குந்தகம் விளைவித்ததைத் தான் திரைப்படத்தின் தீய பாதிப்புகளில் முதல் இடம் பெற வேண்டும். வளர்ந்த மேலை நாடுகளைப் போலல்லாமல் தமிழ் நாட்டில் நாடகம் கீழ் மத்திய மற்றும் கீழ்த்தட்டு மக்களின் முக்கிய பொழுது போக்காகவும் கலை அனுபவமாகவும் இருந்தது. தமிழ் நாடகம் ஒரு குறிப்பிட்ட தளத்திலேயே இயங்கிக் கொண்டிருந்ததற்கு இது ஒரு காரணம். ஆனால் இம் மக்கள் 1950களுக்குப் பிறகு முற்றும் முழுதுமாகச் சினிமாவுக்கு ஈர்க்கப்பட்டு விட்டார்கள். சினிமாக் கவர்ச்சியை எதிர்க்க மேடை நாடகங்கள் சினிமா மாதிரி அனுபவத்தைத் தர வேண்டும்; அல்லது சினிமாவில் சற்றும் சாத்தியமில்லாத தேள் அனுபவத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும். இதன் விளைவுதான் கடந்த இருபதாண்டுகளாகத் தமிழ் மேடை நாடகங்கள் சினிமாவுக்குரிய கதை, பாத்திர வார்ப்பு, ஒப்பனை முதலியவற்றைக் கொண்டிருக்கின்றன. சினிமாவில் எல்லைகளை மீறிய விரசமான வசனங்கள் , துணுக்குகள் நிறைந்தவையாயிருக்கின்றன. எல்லாப் புராதனக் கலாச் சாரங்களிலும் கிளர்ச்சி (Pornography) மரபு உண்டு. இதற்கும் எல்லைகள், கட்டுதிட்டங்கள் உண்டு. ஆனால் பார்வையாளர்களாக எத்தரப்பினரும் எந்த வயதினரும் இருக்கக் கூடிய இன்றைய சூழ்நிலையில் தமிழ் நாடகத்தில் விரசம் கையாளப்படுவது போன்று என்றும் இருந்திருக்க முடியாது என்று தோன்றுகிறது. சினிமா தணிக்கைக் குழுவில் சில நாட்கள் பணிபுரியக் கிடைத்த வாய்ப்பில் சில விஷயங்களை நான் அறிய நேர்ந்தது. ஆபாசம் என்ற காரணத்துக்காக நீக்க வேண்டிய உரையாடல் பகுதிகள் தமிழ் சினிமாவில்தான் நிறைய இருக்கின்றன. உரையாடல் வரையில் சினிமாவை விட மேடை

நாடகங்களில் அதிக சுதந்திரம் அனுபவிக்க முடியும். இந்தச் சுதந்திரத்துக்குப் பழக்கப்பட்ட ரசிகர்களுக்குப் பண்புடன் எழுதப்பட்டு, நடிக்கப்படும் நாடகங்களும் திரைப்படங்களும் சுவை குன்றியதாகத் தோன்றுவதில் வியப்பில்லை.

தமிழ் நாடகங்களின் பரிணாமம் ஒரு திசையில் நிகழ்ந்துவரும் அதே நேரத்தில் தமிழ் நாட்டிலேயே வேறு தளத்தில் மேடை முயற்சிகள் நிகழாமல் இல்லை. இதில் மெட்ராஸ் பிளேயர்ஸ் என்னும் குழு பற்றி விசேஷமாகக் குறிப்பிட வேண்டியிருக்கிறது. இக்குழுவின் ஆதார மொழி ஆங்கிலமாயினும் இதில் தமிழர்கள் உண்டு. ஆபாச உரையாடல்களும் விகடத் துணுக்குகளுமாகத் தமிழ் நாடகங்கள் விளங்கிய நேரத்தில் மெட்ராஸ் பிளேயர்ஸ் குழு ஆண்டுக்கு மூன்று அல்லது நான்கு நல்ல நாடகங்களை மேடையேற்றியது. ஐரோப்பிய, அமெரிக்க நாடகங்கள் மட்டுமல்லாது பல இந்திய நாடகாசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்களையும் இவர்கள் வெற்றிகரமாக மேடையேற்றினார்கள். உதாரணத்திற்கு 'சகாராம் பைன்டர்' என்ற நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். இது விசய் டெண்டுல்கர் என்ற மராட்டிய நாடகாசிரியர் மராட்டி மொழியில் எழுதிய நாடகம். இதன் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பைத் தான் மெட்ராஸ். பிளேயர்ஸ் குழுவினர் சென்னையில் நடித்தார்கள். இதன் கதாநாயகன் வெறும் போகத்திற்கும் சேவகத்திற்குமே பெண்ணினம் உள்ளது என்ற கண்ணோட்டத்தில் இயங்குபவன். இவனுடைய சமூக தளம் நுண்ணிய பழக்க வழக்கங்களுக்கும் நுண்ணிய நடைமுறை வாழ்க்கைக்கும் சற்றும் இடமளிக்காத, குரூரமான, ஆதி மனித வாழ்க்கைத் தளம். இந்த நாடகத்தில் கடுமையான வரிகள் இருந்தன. அபலைப்பெண்ணிடம் ஒருவன் குரூரமாக நடந்து கொள்ளும் பகுதிகள் இருந்தன. இதெல்லாம் திகைப்பூட்டின. ஆனால் விரசம் தட்டும்படியாக ஓரிடமும் இல்லை. இன்றைய தமிழ் நாடகத்திலும் சினிமாவிலும் என்றுமில்லாத அளவுக்குச் சொற்கள் விரச உணர்ச்சியை உண்டு பண்ணுவதற்கே பயன்படுத்தப்படுவது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க மாற்றம். ஆங்கில மொழி புழக்கத்திலுள்ள சமூக தளங்களில் Permissiveness எனும் கட்டுப்பாடு தளர்ந்த நிலை சகஜமாக எதிர்பார்க்கக்கூடியது. அவர்கள் மத்தியில் கூட, இந்த

விரசம் தட்டும் உரையாடல் பாணி கையாளப்படுவதில்லை என்று உணரும் போது நம்மிடையே இந்த மாற்றம் இன்னும் தனித்துத் தெரிகிறது.

இது சினிமா நாடகத் துறைகள் மட்டுமல்லாது பத்திரிகை எழுத்துப் பிரிவுகள் அனைத்திலும் இன்று காணப்படுகிறது. ஆனால் நடைமுறை வாழ்க்கையில், சாதாரண அன்றாடப் பேச்சு வழக்கில் விரச உணர்ச்சி குறிப்பிடும்படியாக அதிகரித்திருப்பதாகத் தெரியவில்லை. பார்க்கப் போனால் முப்பது நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பெரியவர்களிடம், முக்கியமாகக் கிராமவாசிகளிடம் வெகு சகஜமாகக் கேட்கப்பட்ட வசைச் சொற்கள் இன்று அந்த அளவுக்குக் கேட்கக் கிடைப்பதில்லை. அதே போலப் பேச்சிலும் பாலியல் சாயல் முன்பு இருந்த அளவுக்கும் தீவிரத்துக்கும் இப்போது இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இந்த முப்பது நாற்பது ஆண்டுகளில் ஒரு தென்னிந்தியனின் வாழ்க்கை முறை மிகவும் மாறியிருக்கிறது. அதனால் அவன் உரையாடலைப் பயன்படுத்த வேண்டிய சந்தர்ப்பங்கள் பல மடங்கு அதிகரித்திருக்கின்றன. இதைக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளும்போது வசை மற்றும் பாலியல் சாயல் கொண்ட பேச்சு இன்று குறைவுதான்.

கடந்த மூன்று நான்கு ஆண்டுகளாக ஒரு மாறுபட்ட நாடக அனுபவத்தை வெளிப்படுத்த பரீக்ஷா, நிஜ நாடக இயக்கம், வீதி முதலிய குழுக்கள் முயற்சி செய்து வருகின்றன. இவர்கள் எல்லோரும் சமுதாயத்தில் விழிப்புணர்ச்சி தேவை என்றும் அத்தேவையை இவர்கள் நாடகம் பூர்த்தி செய்ய வழி வகுக்கும் என்றும் நம்புகிறார்கள். இதற்கு முன்பு இருந்து வந்த நாடக வகைகள் அனைத்தையும் இவர்கள் நிராகரிக்கிறார்கள். இவர்களுடைய நாணயம் சந்தேகத்துக்குரியதல்ல. ஆனால் இவர்களுடைய நாடகங்கள் வெளிப்படுத்தும் செய்தி அப்படி ஒன்றும் யாரும் அறியாததில்லை. அரசு ஊழல், அரசியல் வாதியின் அலட்டல், புரட்டல், ஏமாற்றுவேலை பணம் படைத்தவர்களின் இதயமற்ற சுரண்டல் வேட்கை... இவற்றைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டு நாடகத்தை அமைத்தாலும் இவர்கள் ஓர் ஆழமான பாதிப்பு ஏற்பட வழியில்லாமல் நாடகத்தின் நீளத்தையும் தளத்தையும் மிகவும் சுருங்கியதாகச் செய்து விடுகிறாரகள். இவர்களுடைய ஆற்றலும் ஆர்வமும் பாராட்டத்

தக்கதாயினும் இவர்களால் நீடித்து நிற்கும் ஒரு நாடக வடிவத்தை உருவாக்க முடியவில்லை. தொழில்முறை நாடகத்தினர் நாடகத் துறையுடன் கொள்ளும் பிணைப்பும் பொறுப்பும் இவர்களுக்கு ஏற்பட வாய்ப்பில்லாததால் இவர்களுடைய ஆர்வம் காலப்போக்கில் தேய்ந்து விடுகிறது.

தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியே தமிழ் நாடக முயற்சிகள் நடைபெற்று வருகின்றன. புதுடில்லியில் இம்முயற்சிகளுக்கு இருபத்தைந்து ஆண்டுத் தொடர்ச்சி இருக்கிறது. இரு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு அங்கு மேடையேற்றப் பட்ட 'நந்தன் கதை' ஒரு நவீன இசை நாட்டிய நாடகம். இதன் நடன அசைவுகளையும் நாடக டைரக்ஷனையும் தேசிய நாடகக் கல்லூரியில் பயிற்சி பெற்ற இரு வட இந்தியர்கள் பொறுப்பேற்றது குறிப்பிடத் தக்கது. தமிழ் நாடகங்கள் இந்தியிலும் உருதுவிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு வெற்றிகரமாக மேடையேற்றப்பட்டதும் புதுடில்லியில்தான். இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதிய 'ஔரங்கசீப்' நாடகம் உருதுவில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் பலமுறை வெவ்வேறு வட இந்திய நகரங்களில் மேடையேற்றப்பட்டிருக்கிறது. அது தொழில் முறையாக நடத்தப்பட்டு மூல நாடகாசிரியருக்கு ராயல்டி கூடக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது.

பம்பாயிலும் தமிழ்ச் சிறுகதைகள் நாடகமாக்கப்பட்டு மேடையேற்றப் பட்டிருக்கின்றன. அப்படி நடந்த ஒரு நாடகம் பற்றி Enact எனும் நாடகப் பத்திரிகையில் விமரிசனம் வெளியாகியிருந்தது. தமிழ் நாட்டுச் சினிமா பாணி இல்லாமல், திருப்திகரமான நாடக அனுபவமாக அது அமைந்திருக்கும் என்று அந்த விமரிசனத்திலிருந்து ஊகிக்க முடிந்தது.



24. அபத்த நாடகங்கள் : அரங்கேற்றம்*

கே.எஸ்.ராஜேந்திரன்

இங்கு நான் சொல்பவை அபத்த நாடகங்கள் என்று இனம் காணப்பட்ட மேற்கத்திய நாடகங்கள் சிலவற்றை அரங்கேற்றியது குறித்த அனுபவங்கள். இந்த நாடக வகையின் முன் மாதிரிகள் என்று சொல்லத்தக்க அயனெஸ் கோலின் 'தி லெஸன்', பெக்கெட்டின் 'எண்ட் கேம்' மற்றும் ஜெனேயின் 'டெத் வாட்ச்' எனது நாடகக் குழுவால் டெல்லியில் மேடையேற்றப்பட்டன. இவற்றை நான் தயாரித்தபோதும் இயக்கியபோதும் நடிகர்களுக்களித்த பயிற்சி, தயாரிப்பு உத்திகள். நடிப்புமுறை, காட்சி அமைப்பு ஆகிய அம்சங்களில் எங்களுக்கு ஏற்பட்ட நடைமுறை, காட்சி அனுபவங்களை இத்தகைய முயற்சிகளில் ஈடுபடுவோர் அறிய விரும்பலாம். இவ்வகை நாடகத்தின் கோட்பாட்டு விளக்கங்களுக்குப் பலர் தயாராக உள்ள நிலையில் நான் நேரிடையாக, தயாரிப்பு மற்றும் நடைமுறைக் கேள்விகளுக்கு வருகிறேன்

தமிழில் அபத்த நாடகங்கள் இல்லை. இது நமக்குப் புதிது. நமது மரபில் இல்லாதது. இல்லாமை ஒரு குறைபாடல்ல. இப்படியொரு நாடகம் தோன்ற அந்நாடுகளில் பலத்த சமூகக் காரணங்கள் இருந்தன. அங்கு விழிப்புணர்வு பெற்றவர்களால் அவை விளங்கி ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டன. இங்கிலாந்திலும், பிரான்சிலும் தோன்றிய இந்நாடக மரபு அமெரிக்காவில் மிகத் தாமதமாக வேர்கொண்டது. இரண்டாம் உலகப் போருக்குப்பின் பிரித்தானிய, பிரெஞ்சு வாழ்க்கை நிலைகளில் பிடிப்பும், அர்த்தமும், நோக்கமும் அற்றுப்போன கையறுநிலை நிலவிய சமயம் அபத்த நாடகங்கள் தோன்றின. இச்சமயத்தில் அமெரிக்க வாழ்வில் நம்பிக்கை இன்னும் மிச்சமிருந்து கொண்டிருந்தது. எட்வர்ட் ஆல்பியின் 'ஜூரிஸ்டோர்' (1958) அமெரிக்காவில் இவ்வகையிலான முதல் நாடகம். இதைத் தமிழில் தயாரித்தபோது மேற்கத்திய அபத்த நாடகங்களைத் தயாரிப்பதில் எனக்கு ஆர்வம் ஏற்பட்டது.

---

* நாடக வெளி இதழ் 13 (1992)

இரண்டு தமிழ் நடிகர்களை நடிக்கவைக்க மேற்கொண்ட முயற்சியில் நம் மரபில் இல்லாத வசனங்களைப் பேசவைப்பதில், அவற்றைத் தமிழ்ப் பார்வையாளர்களுக்குச் சம்பந்தப்படுத்துவதில் சிக்கல்கள் இருந்தன. திறந்த மனங்களுடன் புதியவற்றை அறிந்து கொள்ளும் ஆர்வத்துடன் நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் பங்கேற்றபோது எங்கள் முயற்சி ஓரளவு தேறியது. தமிழ்நாட்டில் சென்னை, மதுரை, திருச்சியில் இவை நிகழ்த்தப்பட்டபோது நடிகர்களுக்குக் கிடைத்த அனுபவங்கள் மேலும் நம்பிக்கை அளித்தன. கைகளை, விரல்களை நீட்டியும் மடக்கியும் முக பாவங்களை வரவழைத்துக் கொண்டும் வசனங்களைச் சொற்பொழிவுத் தோரணையில் பேசிய ஜெர்ரி பாத்திரத்தை ஏற்றிருந்த நடிகர் பத்துப் பதினைந்து நாட்களில் அவற்றை யெல்லாம் உதிர்த்துவிட்டுச் சாதாரண நபராக மாறினார். இது அடித்தளம். இனி தாம் பேசுவது என்ன என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முயல்வது அடுத்தகட்ட வேலை. இதற்கு விசாரணை தேவை. கேள்விகள் நடிகனிடமிருந்து வர வேண்டும். பதிலை வழங்குவதும், சித்தாந்த ரீதியில் விளக்கங்கள் அளிப்பதும் அறிவார்த்தளத்தில், மட்டுமே நிகழ்பவை. நிகழ்கலையின் மொழியில் அறியப்படுபவை சூட்சுமமானவை. சித்தாந்த விளக்கங்களைப் போன்றவை அல்ல. இந்த நிகழ்வுகள் பயிற்சி, ஆனந்தம், கண்டு கொண்ட நுட்பங்களைத் தன்வெளிப்பாட்டு அம்சங்களில் ஒன்றாக்கிக் கொள்ளுதல் என்று நடிகனின் மனஉலகில் நடப்பவை. இவை மந்திரங்களல்ல.

நடிகன் சிந்திக்காத பட்சத்தில் மேடையில் ஜீவனற்று இயங்குகிறான். சிந்திப்பதில் இருக்கும் சிரமங்களை ஏற்று அதுதரும் சுகத்தை இனம்கண்டு கொண்டபின் அவன் வசனங்களுடன் ஒட்டிக் கொள்கிறான். வெளிப்பாட்டு உத்திகளை அவன் மூளை அவனுக்கு வழங்கிக் கொண்டே இருக்கிறது. பெரிய அலைகளை எதிர்த்து நீந்தும்போது தமது கரங்கள் எவ்வளவு அழகாக அசைகின்றன. ஸ்போர்ட்ஸ் பத்திரிக்கையாளர்கள் படங்கள் மனித அசைவுகளுக்கு எவ்வளவு நேர்த்தியைச் சேர்க்கின்றன.

ஆனால் இத்தகைய பயிற்சி அபத்த நாடகங்கள் என்றல்ல. எத்தகைய நாடகத்துக்கும் தேவை. இதி ருந்து அபத்த நாடகம் மேற்செல்லும் பகுதி நாடகச் சொற்களுடன் சம்பந்தப்பட்டது. சிந்தனைகளுடன் சம்பந்தப்பட்டது. யதார்த்த நாடகத்தில் நடிகனுக்குத் தன் வாழ்வின் இரத்த அனுபவங்கள், கண்டவை கேட்டவை என்று மாதிரிகள் கிடைக்கலாம். இவற்றின் தர்க்க பூர்வமான நீட்சியாகத்தான், அதீத யதார்த்தமாக அபத்த நாடகங்களில் ஒரு கவிதையின் ஓவியத்தின் பரிமாணங்களுடன் நடிகன் வெளிப்படுகிறான்.

'ஜூஸ்டோரி' யின் எந்த வசனமும் நம் யதார்த்த வாழ்வில் காணப்படாத மிகையாக இல்லை. அதைத் தொடர்புபடுத்துவதில் நடிகனின் கற்பனைத் திறமை வசனங்களை இன்னும் நமக்கு மிக நெருக்கத்தில் கொண்டு வந்து விடும். தன் பார்வைக்குத் தப்பிய விசயம் வேறொரு கோணத்தில் தனக்குக் காட்டப்பட்டதாகப் பார்வையாளன் உணர்வான். 'ஜூரிஸ்டோ' நாடகம் ஒரு அபத்த நாடகத்தின் எல்லாக் குணாம்சங்களையும் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் அமெரிக்க வாழ்நிலையின் ஒரு நம்பிக்கைத் தளம்(!) தாக்கப்படுகிறது. ஒரு அந்நிய மனிதன் ஒரு நாயுடன் பழக முயன்று தோற்கிறான். (இன்னொரு மனிதனுடன் தொடர்பு கொள்வது ஒரு புறம் இருக்கட்டும்) அவன் ஒருபூங்கா வில் பீட்டர் என்ற, புகார்கள் ஏதுமில்லாத ஒரு மத்தியதர அமெரிக்கனைச் சந்திக்கிறான். அவனைப் பேச்சுக்கு இழுக்கிறான். அதிர்ச்சிக்கு உள்ளாக்கி அவனைக் கொலை செய்ய வைத்துத் தான் கொலையுண்டு போகிறான். இதன் உச்சகட்டம் ஒரு மெட்லாட்ராமாவாக இருக்கிறதென்பதைத் தவிர இந்த நாடகம் எழுப்பும் விசயம் நமக்கும் தேவையானதாக இருக்கிறது. காஸ்மோ பாலிடன் நகரங்களில் கான்கிரீட் கட்டிடங்களில் அடைந்து வயிறடைத்து மனித உறவுக்கு ஏங்கும் ஒருவனை நாம் சந்தித்து விடுகிறோம். அவனை நாம் சந்திப்பதே நல்லது. வாழ்க்கைச் சிக்கலின் ஏதோ ஒரு இழையை நமக்கு விடுவித்து விடலாம்போலத் தோன்றுகிறது. குறைந்தபட்சம் ஒரு உள்நோக்கிய சிந்தனைக்கு இது உதவக்கூடும். இந்த அனுபவங்கள் என்னை முன்மாதிரி என்று கருதப்படும் ஐரோப்பிய அபத்த நாடகங்களுக்கு இட்டுச் சென்றன.

அயனெஸ்கோவின் 'தி லெஸன்' ஒரு கவித்துவம் கொண்ட நாடகம். நான் இயக்கிய இந்த நான்கு அபத்த நாடகங்களிலும் இதைத்தான் சிறந்ததாகக் கொள்ளமுடியும். இந்த நாடகத்துடன் சம்பந்தப்பட்டிருந்த எல்லாப் பொருள் களும், மனிதர்களும், விசயங்களும் எனக்குப் பிரியமானவை. அபத்த நாடக வகையில் ஒரு 'கிளாசிக்' என்று சொல்லலாம்.

ஒரு மாணவி டோடல் டாக்டரேட்டுக்குப் பயிலப் பேராசிரியரின் வீட்டுக்கு வருகிறாள். டியூஷன் தொடங்குகிறது, தயங்கித் தயங்கிப் பயந்தும், பணி வோடும் பாடம் சொல்லத் தொடங்கிய கிழப்பேராசிரியர் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அதிகாரம் செலுத்தவும், ஆட்கொள்ளவும் ஆரம்பிக்கிறார். மாணவியின் கவனக் குறைவு, பல்வலி இவற்றையெல்லாம் பொருட்படுத் தாமல் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அரூப கணிதம் மொழியியல் என்று தாவிக்கொண்டே போகிறார். ஒவ்வொரு விளக்கத்திற்குப் பிறகும் மாணவி யின் பல்வலிக் கூச்சல் பெரிதாகிறது. பேராசிரியர் பொறுமையிழந்து 'கத்தி' என்ற சொல்லை விளக்கிக்கொண்டே போகும்போது மாணவியைக் குத்தி விடுகிறார். 'கணக்குப் பாடம் மொழியியலுக்குக் கொண்டு செல்கிறது. மொழி யில் கொலைக்குக் கொண்டு போகிறது' என்று அவரைத் திட்டும் வேலைக்காரி இது அவரது நாற்பதாவது கொலை என்கிறாள். சடலம் அகற்றப்படுகிறது. திரை விழுமுன் அடுத்த மாணவி டியூஷனுக்கு வருகிறாள். கொலையுண்ட அதே மாணவிதான் அவள்.

இந்த நாடகத்தில் மொழி அதிகாரத்தின் கருவி. பாலியல் ஆதிக்கம் வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. மாணவி கற்பழிக்கப்பட்டுக் கொலை செய்யப்படுவது நாடக நிகழ்வில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. இதை அரசியல் ஆதிக்கத்தின் குறியீடு என்பது ஒரு மேலோட்டமான புரிதல்தான். மனிதப் பிணைப்புக்களுக்கு எல்லாம் அடிப்படையாக அதிகாரங்களின் பாலியல் ஆதிக்கத் தன்மையும், மொழிக்கும் அதிகாரத்துக்குமுள்ள உறவும் அமை

கின்றன என்கிற முதன்மையான கருத்தை இந்த நாடகம் முன் வைக்கிறது என்று மார்ட்டின் எஸ்லின் குறிப்பிடுகிறார்.

என் தயாரிப்பில் கிழப்பேராசிரியராக ஒரு இருபது வயது இளம்பெண் நடித்தாள். மாணவியாக இன்னொரு இளம்பெண். நடிகர்களின் வசனத்திலும் மேடை நாடகத்திலும், பௌதிக நெருக்கத்திலும், முகபாவங்களிலும் அபத்த நாடகக் கருத்து வெளிப்படுகிறது. நிகழ்த்தப்படும் விதத்திலேயே இது முழுப் பரிமாணங்களை அடைகிறது. இந்த நாடகத்துக்கு எழுதப்பட்ட டில்லிப் பத்திரிகைகளின் விமர்சனங்கள் எதிலும் ஒரு இளம்பெண் ஒரு கிழப்பேராசிரிய ராக நடித்ததை யாரும் நெருடலாகக் கருதவில்லை. நாடகத்தன்மையைக் கூட்டுவதாகவும், கருத்து வெளிப்பாட்டுக்குத் துணையாகவுமே இது கருதப் பட்டது.

ஜெனேயின் 'டெத் வாட்ச்' ஒரு கடினமான நாடகம். மேடை மொழியாக் கத்துக்கு ஒரு சவால். நீண்ட பட்டறைப் பயிற்சிக்குப் பிறகே இதை எங்களால் மேடையேற்ற முடிந்தது. 'தியேட்டர் ஆஃப் க்ரூயல்டி' என்கிற ஆர்தோலின் அரங்கக் கோட்பாட்டுக்கு இதை ஒரு மேலான உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். ஒரு சிறைச்சாலைக் கொட்டத்தில் இது நடக்கிறது. மூன்று கைதிகளுக்கிடையி லான உறவைச் சுற்றி நாடகம் அமைகிறது. யதார்த்தமும், ஃபேண்டசியும் கலந்த இந்த நாடகம் ஒரு சாதாரணக் குற்றவாளியைப் பற்றியது. அவன் ஒரு கௌரவமான கொலைகாரனின் ஸ்தானத்துக்கு ஏங்குகிறான். அதை அடைவதில் முயன்று பலனை எதிர்பார்த்துக் காரியம் செய்கிற ரீதியில் ஒரு கொலையைச் செய்து விடுகிறான். இதைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஒரு உண்மையான கொலைஞன் அவனை இகழ்கிறான். ஒரு உண்மையான கொலைகாரன் பலனை எதிர் நோக்கிச் செய்வதில்லை. காரண கார்ய ரீதியில் அவன் செயல்கள் அமைவதில்லை. இன்னொருவனின் ஸ்தானத்துக்கு ஏங்கி அதையே நோக்கமாகக் கொண்டு ஒரு கொலையைச் செய்வது கோழைத்தனம். ''கொலையை நான் தேர்ந்தெடுக்கவில்லை. அது என்னைத் தேர்ந்தெடுத்தது''

என்பான் உண்மையான கொலைஞன். இந்த நாடகம் மனித மனத்தின் இருண்ட பகுதிக்கு ஒரு மித்திகல் பரிமாணத்தை வழங்குகிறது. ஒரு சிறைச்சாலைச் சுவரில் விழுந்த நிழல் போல இது காட்டப்படுகிறது. இதில் ஹீரோக்கள் இல்லை. இது ஒரு அ-நாடகம், அ-கவிதை மாதிரி.

நின்றும், நடந்தும், சிகரெட் பிடித்தும், டெலிஃபோனைத் தொட்டும் பேசிப் பழகிய யதார்த்த நடிகர்கள் உருண்டும், கட்டிப்பிடித்தும், குட்டிக்கரணம் போட்டும், புரண்டும், தவழ்ந்தும் வசனங்களைச் சிதைத்தும் நாடகத்தை மேலெடுத்துச் செல்ல வேண்டியிருந்தது. ஜெனேயின் தயாரிப்புக் குறிப்புகள் மிக்க கடுமையானவை, நாடகம் தயாரிப்பு வேலைகளுக்கிடையில்தான் புரிந்து கொள்ளப்பட்டது. நடப்பில்தான் தியேட்டரின் முழுப்பரிமாணம் தெரிகிறது. ஒரு கைதிக்குச் சிறை அரசனின் மாளிகை மாதிரி. அரசனுக்குக் கிடைக்கும் பாதுகாப்பு கைதிக்கும் சிறையில் கிடைக்கிறது. கனவில் நடப்பது மாதிரி நாடகம் மேடையேற்றப்பட வேண்டுமென்பது ஜெனேயின் குறிப்பு. நடிகர்கள் நடமாட்டம் கனமானதாகவும் வசன உச்சரிப்புகளில் வார்த்தைகள் சிதையுண்டு புரியாத அளவுக்கும் இருக்க வேண்டுமென்கிறார். இந்த நாடகத்தை மேடையேற்ற மெயின்ஸ்ட்ரீம் நாடகக்காரர்கள் கைவசமிருக்கும் உத்திகள் போதாது. லெஜிடிமேட் தியேட்டர் செகண்டரி தியேட்டர் மரபுகளான சர்க்கஸ், குத்துச் சண்டை, கழைக்கூத்தாட்டம் மல்வித்தை, நமது மரபுக்கலையின் பௌதிக இயக்கங்கள் என்று பல்வேறு நிகழ்கலை மரபுகளின் அங்கங்களைச் கிரகித்து வாங்கிக் கொள்ள வேண்டியதாகிறது. ஒரு சிறந்த மனித அசைவு களின் சாரங்கள் கடினப் பயிற்சியில் நடிகனின் வெளிப்பாட்டு உத்திகளாக அவன் படைப்பு அம்சங்களின் பாகங்களாக மாறிவிட வேண்டியிருக்கிறது.

ஒத்திகையில் நாங்கள் கனவுகளை நடித்தோம். வார்த்தைகளற்ற செயற் பாடுகள் மூலம் கனவுகள் பரிமாறிக் கொள்ளப்பட்டன. நாடக வரிகளுக்கு வருமுன் அவற்றை வார்த்தைகளின்றிக் காட்ட முயன்றோம். ந. முத்துசாமியின் 'சுவரொட்டிகள்' நாடகத்தை. வார்த்தைகளை நீக்கி உடல் அசைவுகளில்,

தாளத்தில், பிம்பங்களின் ஊடாக நாடகாசிரியர் குறிப்பிடும் சுவரொட்டிக் கலாச்சாரத்தின் கோரமான முகங்களைக் காட்ட ஒரு பரிட்சார்த்த முயற்சியை மேற்கொண்டதில் கிடைத்த அனுபவம் என் ஞாபகத்தில் இருந்தது. ஒரு கூத்துக் கலைஞரும், கதகளி மாணவரும் என் எதிர்பார்ப்பை, நான் வார்த்தைகளில் மட்டுமே சொல்லிக்காட்டியதையும் மீறி அற்புதமாக நடித்துக் காட்டினார்கள். மொழியை, கலாச்சாரக் குறியீடுகளை, மரபை மீறிய ஒரு தொடர்புச் சாதனம் சாத்தியமாயிற்று. 'ஒரு கொலையின் நடனம்' என்று வருணிக்கப்பட்ட 'டெத் வாச்' நடிகனிடமிருந்து நிறைய வேலை வாங்க உதவியிருக்கிறது. எங்கள் முயற்சி பூரண வெற்றி என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால், டெல்லிப் பத்திரிகைகள் ஒரு சேரப் பாராட்டின. விசயம் தெரிந்த விமர்சகர்கள் அதிருப்தி யையும் நாசூக்காக வெளிக்காட்டினர். ஒரு பெண் விமர்சகர் சேற்றைவாரி இறைத்தார்.

நான் இப்போது தயாரித்துக் கொண்டிருக்கும் போலந்து நாடகம் (ம்ரோ ஜெக்கின் (போலீஸ்) கடைசிக் காட்சியில் அபத்த நாடக அம்சங்களைக் கொண்டிருக்கிறது. அதிகார வர்க்கத்தின் அபத்தம் உச்சத்தில் காட்டப்படுகிறது. ஒத்திகையில் பங்கேற்கும் எல்லா நடிகர்களும் முந்தின நான்கு அபத்த நாடகங்களில் நடித்தவர்கள். தொடர்ச்சியாக நான்கு அபத்த நாடகங்களை வழங்குவது என்ற என்னுடைய நாடகக் குழுவின் மேனிஃ பஸ்டோவை நாங்கள் முன்வைத்தபோது இந்திப் பத்திரிகைகள் 'அபத்த நாடகங்களின் வாபஸ்' என்று தலைப்புக் கொடுத்து விமர்சித்தன. இந்திய நாடகத்தில் இன்று நடந்து கொண்டிருக்கும் 'கூத்து' நடிப்புக் கலையைப் பற்றிய நம் சிந்தனைகளை உரசிப் பார்க்க வேண்டியதின் அவசியத்தை உணர்த்துவதாயிருக்கிறது.

தமிழ்நாட்டில் அபத்த நாடகங்கள் தயாரிப்பதை நான் அவசியமென்று கருதவில்லை. நாம் ஒரு யதார்த்த நாடகத்தை, சாதாரண தமிழர் வாழ்வை மேடையேற்ற முற்படவேண்டும். இதன் அர்த்தம் சர்வதேச அரங்கில் நடப்பதை நிராகரிக்க வேண்டுமென்பதல்ல. ஆத்மாநாமின், எமர்ஜென்சி

சமயத்தில் எழுதிய கவிதையொன்றை நாடகமாக்க முயன்றபோதும், தர்மு சிவராமின் இலங்கைப் பிரச்சினை குறித்த கவிதையை நாடகமாக்க முயன்றபோதும் நடிகர்கள் பட்ட அவஸ்தையைக் கவனித்தபோது முதலில் ஒரு யதார்த்த நாடகம் தயாரிக்க வேண்டும் என்று முடிவுக்கு வந்தோம். வேறுபட்ட நம்முடைய நாடகச் சூழலில் அதீத முயற்சிகளில் இறங்குவது திசைமாறிப் போவதாகிவிடும்.

இங்கிலாந்தில் 'வெய்ட்டிங், 'பார் கோடோ' 1964 ல் மீண்டும் தயாரித்த போது ''இது ஒரு மாடர்ன் க்ளாசிக். ஆனால் ஒரு மகத்தான குறை இருக்கிறது. இதன் அர்த்தமும், குறியீடும் ரொம்ப வெளிப்படையாகிப் போய்விட்டது'' என்று அபிப்பிராயப்பட்டார்கள். ஆனால் இதே நாடகம் 1955ல் முதல் முறையாக மேடையேற்றப்பட்டபோது யாருக்கும் புரியவில்லை. ஒரு பத்து வருடங்களில் அது நிகழ்ந்திருக்கிறது. நாமும் காத்திருக்கலாம்.



25. ந. முத்துசாமியின் நற்றுணையப்பன் - சிதறும் அரசியல் குறியீடுகள்

எஸ். முருகபூபதி

ந. முத்துசாமியின் மனம் எல்லாவற்றையும் இயல்பிலே காட்சிப்படிமங் களாகவே உருவாக்குகின்றது. இதனால் அவரது நாடகங்கள் பெரிதும் சீரற்ற தனிக் காட்சிப் படிமங்களின் தொகுப்பாக அமைவதை நாம் காண முடிகிறது. அதே சமயம் தன் சமகால கட்டத்தில் தனிமனிதனுக்கு ஏற்படும் பிரச்சினை களை ஆராயவும் அதன் சிக்கல்களைப் புரிந்து கொள்ளவும் முயலும் முத்துசாமியின் குணாம்சம் அவரது நாடகங்களைச் சமகாலச் சமூக நிகழ்வுகளை நோக்கி நகர்த்துகின்றது. குறிப்பாகச் சொல்வதாயின் இந்த இருபது ஆண்டுகளில் தமிழகச் சூழலில் ஏற்பட்ட அரசியல் மாற்றங்களும் உருவாக்கப்பட்ட அரசியல் பிம்பங்களும் தனிமனிதனை எப்படிப் பாதித்தன என்பதே முத்துசாமியின் முதன்மையான கருத்தாக அமைகிறது. இதன் காரணமாகவே அவர் தமிழக அரசியல் சூழலைத் தனது நாடகங்களில் பின்புலமாகப் பயன்படுத்த நேர்கின்றது. இந்நாடகங்களைப் பற்றி ஆராயு முன் தமிழக அரசியல் நிகழ்வுகள் பற்றி அறிந்து கொள்வது அவசியம்.

சுதந்திரத்திற்குப் பின்பு தமிழ்நாட்டில் அரசியல் இயக்கங்கள் புதிய சமூகச் சூழலை உருவாக்க தத்தமது கொள்கைகளைப் புதிய முறையில் முன்வைத்தன. சுதந்திரத்திற்குப் பின்பும் தொடர்ச்சியாக வறுமை, ஜாதியப் பிரச்சினைகள், ஒரே ஜாதியின் அதிகாரக் குவிப்பு, தீண்டாமை, சமூகத் தடைகள் போன்றவை அரசியல் இயக்கங்கள் பேசும் கருப்பொருளாகவே அமைந்தன. கடவுள் மறுப்பு வாதத்தில் தீவிரமாகத் தன்னை வெளிப்படுத்தத் துவங்கிய 'திராவிடர் கழகம்' அநீதிகளைக் கண்டித்துத் தீண்டாமை, மதஅதிகாரம், மொழிச் சுதந்திரம் பற்றி விரிவாகத் தன் கவனத்தை மேற்கொண்டது பொரியார் ஈ.வே. ராமசாமி, தனது புதிய சிந்தனைக் கருத்துகளின் மூலம் அதுவரை நிலவி வந்த மூட

நம்பிக்கைகளை, சமூக அநீதிகளை வன்மையாகக் கண்டித்துக் குரல்கொடுத்தார். இக்குரல் தமிழகமெங்கும் எதிரொலித்தது. ''திராவிட சிந்தனை'' எனப்படும் இக்கருத்தாக்கம் தமிழகத்தின் புதிய சிந்தனைத் தளமாக அப்போது கருதப்பட்டது. தமிழகமெங்கும் இந்த இயக்கத்தில் இளைஞர்களும் படித்த அறிஞர்களும் ஆர்வமாக ஈடுபாடு கொண்டனர். ஆனால் இது கடும் எதிர்ப்பைச் சந்தித்து மெல்லக் கிளைவிடத் துவங்கியது. பெரியாரின் சொற்பொழிவுகளும் புராணங்களைப் பற்றிய அவரது பார்வையும் மதத்திற்கெதிரான அவரது குரலும் திராவிடர் இயக்கத்தை வளரச் செய்தன. இதில் உருவான இளைஞர்களே அரசியல் தலைவர்களாக மாறினார்கள். நேரடி அரசியலில் பங்குபெறாத 'திராவிடக் கழகம்' வேற்றுமையின் காரணமாகப் பிளவுண்டு திராவிட முன்னேற்றக் கழகமாகியது. அதன் தலைவராக சி.என். அண்ணாதுரை இருந்து வந்தார். திராவிடக் கருத்துக்களோடு அன்றைய அரசியலில் சில கண்ணிகளையும் இணைத்து உருக்கொண்ட இக் கழகம் ஓர் அரசியல் இயக்கமாகவே வளர்ந்து தேர்தல்களிலும் பங்கு பெற்றது. ஆட்சி அமைக்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்ததும் இவர்கள் அதிகாரத்தின் பிரதிநிதிகளாக மாறினார்கள். எல்லா அரசியல் இயக்கங்களைப் போலவும் இதிலும் அதிகாரத்திற்கான போட்டி, குழப்பம் நிலவி வந்தது. இதன் ஒரு கால கட்டத்தில் தோன்றிய தலைவர்கள் மக்களிடையே பிரபலமான கலைத்துறையைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தனர். இவர்களின் பிரபலம் இயக்கத்திற்குப் புதிய வலுவைச் சேர்த்த போதிலும் அதுவே ஒரு கட்டத்தில் இது உடைவதற்கும் காரணமாக அமைந்தது. திரைப்படங்களின் மூலம் உருப்பெற்ற பிம்பங்களான தலைவர்கள் அரசியல் தளத்திலும் தங்கள் சுய அடையாளத்தினை மறைத்து, பிம்பங்களாகவே தோன்றி உலவத்தொடங்கினர். இந்தக் கவர்ச்சிகரமான மாயை அரசியலின் மூலாதாரமாக மாறி இன்றுவரை தொடர்கிறது. மக்கள் தங்கள் இயல்பை மீறிய அசாதாரணமான பிம்பங்களை விரும்பத் தொடங்கினர். இதன் விளைவு சாதாரண முகம் அர்த்தமற்ற பொருளாகிப் போனது. கட்டமைக்கப்பட்ட இப்பிம்பங்களுக்கு எதிராகக் குரல் எழுப்புவதே இன்றைய அரசியல் என உணர்ந்த சிலர் இம்முயற்சிகளைக் கவிதைகளில்,

கதைகளில் செயல்படுத்த முயன்றனர். அப்போக்கின் எதிரொலிப்பே முத்துசாமியின் இவ்வகை நாடகங்கள் எனலாம். இனி நற்றுணையப்பன் நாடகத்தினை விரிவாக அணுகலாம்.

1988 கால கட்டத்தில் தமிழகத்தில் அரசியல் நிலைமை மிகுந்த குழப்பமடைந்ததாகவே இருந்து வந்தது. அதுவரை தமிழக முதல்வராக இருந்த எம்.ஜி. இராமச்சந்திரனின் மறைவும் அது அரசியலில் ஏற்படுத்திய கொந்தளிப்புகளும் அவரது பிரமாண்டமான இறுதி யாத்திரையும் எல்லோரையும் பாதித்த நிகழ்ச்சியாகியது. இந்த நிகழ்ச்சியின் மறு உருவாக்கம் போலவே ''நற்றுணையப்பன்'' நாடகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. புஞ்சையிலுள்ள சோழர் காலக் கோவிலின் மூலவரான ''நற்றுணையப்பன்'' நவீன உலகின் குறியீடாக மாறுகிறார். இந்த நாடகம் சொந்த முகமிழந்த முதல்வர் ஒருவர் தனது இறுதி யாத்திரையைத் தானே பார்க்க விரும்பி ஏற்பாடு செய்யும் யாத்திரையின் குழப்பமான அர்த்தமற்ற சித்தரிப்பாகவே இயல்பில் அமைகிறது. கடவுளின் அவதாரத்தைப் போல உருவகப்படுத்தப்பட்ட அரசியல் தலைவர் கடவுளின் உற்சவம் போலவே தன் இறுதி யாத்திரையையும் அமைத்துக் கொள்கிறார். இதற்கிடையில் தனது பிரஜைகள் அனைவரும் முகமூடிகள் அணிந்தே வாழ வேண்டும் என அவர் நிர்ப்பந்திப்பதும் தன்னைப் போலவே உருவம் கொண்ட பலரைத் தானே உலவவிடுவதும் அபத்த நிகழ்வுகளாகின்றன. இக் குழப்பம் யாருடைய இறுதி யாத்திரை நடக்கின்றது? இறந்து போனது எந்த முதல்வர்? உயிரோடு இருக்கும் முதல்வரைப் போன்றவர் யார்? போலி முதல்வர் யார்? என அடுக்கடுக்காகச் சிக்கல்களை உருவாக்குகின்றது. இறுதியில் இவ் விளையாட்டு துக்ககரமான மரணமாகவே சம்பவிக்கும்போது உணர்வு நிலைகள் அழிந்த வெறும் சம்பவமாகவே எஞ்சி நிற்பதைக் காண முடிகின்றது.

இந்நாடகத்தில் நேரடியான கதைப் போக்கு எதுவுமில்லை. கதாப் பாத்திரங்களாக இயங்குபவை எல்லாமும் குறியீடுகளே. தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இக்குறியீடுகளை ஒவ்வொரு இடத்திலும் ஓர் அர்த்தம் தோன்ற மாற்றி மாற்றி நிகழ்த்துகிறார் ந. முத்துசாமி.

குறியீடுகளின் புறத்தளம்

இந்நாடகம்முழுவதும் உள்ள குறியீடுகளைப் பொதுவில் இரண்டு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம்.

1. அரசியல் குறியீடுகள்

2. புனிதக் குறியீடுகள் அரசியல் குறியீடுகள் என்பது அதிகாரத்தின் குவிமையத்தைக் குறிக்கும் குறியீடாகவே இங்குத் தேர்வு கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன. புனிதக் குறியீடுகளோ மதம், சடங்குகள், வழிபாடு சார்ந்த தளத்திலிருந்து பிறந்தவையாக அமைகின்றன.

1. அரசியல் குறியீடுகள்	***2. புனிதக் குறியீடுகள்***
முதல்வர்	நற்றுணையப்பன்
வேறுமுக முதல்வர்	பர்வதராஜபுத்திரி
மந்திரிகள்	கருப்பண்ணசாமி
	காத்தவராயன்
	கழுவடையான்

அரசியல் வழியாக அமைந்த ஒருமித்த அதிகாரம் முதல்வர் எனலாம். இம்முதல்வர் கட்சியின் பிரதிநிதியாகவும் தேர்தல் வழியே தேர்ந்தெடுக்கப்படும் நபராகவும் அமைகிறார். இவரே அதிகாரத்தின் பிரதிநிதி அதன் காரணமாக இவர் தன் சுய விருப்பு வெறுப்புகளைக் கூட அரசியல் அதிகாரத்தால் செயல்படுத்த நினைக்கிறார். அதுவே இந் நாடகத்தில்-

> ''மக்களுக்குத் திருஷ்டிபட்டுவிடக் கூடாது என நான்தான் என்
> முன் வரும் போது முகமூடி போட்டுக் கொள்ளச் சொன்னேன்.
> என் தலைமையில் உண்டான ஆட்சியில் சுபிட்சத்திலிருக்கும்
> உங்களுக்கு என் கண்ணே பட்டுவிடக் கூடாது''.

இம் முதல்வரின் விருப்பமாக அவரது இறுதி யாத்திரை உற்சவம் போலத் துவங்கப்படுகிறது. அடையாளத்தினைப் பற்றிய பிரக்ஞையை மக்களிடமிருந்து அழித்துவிட இம் முதல்வர் தன்னைப் போலவே முகம் கொண்ட

பலரை உருவாக்குகின்றார். இந்தப் போலி உருவாக்கல் சமயங்களில் தங்களையே முதல்வராக எண்ணிக் கொள்வதோடு அப்பதவியினை அடையும் முடிவற்ற போட்டியினுள்ளும் இறங்குகின்றனர். இதில் பங்கு பெறுபவர்களே வேறு முக முதல்வர், மந்திரிகள். இக்குறியீடு அடிப்படையில் மனிதனின் முகம் என்ற சுய அடையாளத்தைப் பற்றிப் பேசவே எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக் கின்றது அரசியலில் யாருக்கெனவும் தனியாக முகங்கள் இல்லை. மாறாக எல்லாமே கட்டமைக்கப்பட்ட முகமூடிகளே. முகமூடிகளின் உலகில் முகம் பற்றிப் பேசுபவன் குழப்பவாதியாகிறான். அக் குழப்பமே இந் நாடகமெங்கும் ஒரு சக்தியாக இயங்குகின்றது. இந்த அரசியல் குறியீடுகளுக்கு இணையாகவும் பதிலியாகவும் செயல்படுகின்றது. ஒரு கதாபாத்திரமாக அறிமுகமாகும் ''நற்றுணையப்பன்'' அபிஷேகம் செய்து கொள்வதும் சந்தனக் காப்புப் பூசிக்கொண்டது போல உடலெங்கும் சந்தன வாடை வீசுவதும் அவன் கடவுள், மனிதன் என்ற நிலைகளுக்குள்ளும் ஊசலாடுகிறான் என்பதைக் காட்டுகின்றது.

முதல்வர் :	''	நீ மணக்கிறாய். சந்தனம் மணக்கிறது, ஜவ்வாது மணக்கிறது.''
நற்றுணையப்பன்	:	''இப்போதுதான் அபிஷேகம் பண்ணிக்கொண்டு வாரேன் அதான்.''
முதல்வர்	:	இந்த முகமூடி போட்டுக் கொண்டால் மனிதன் அபிஷேகம் பண்ணிக் கொள்கிறான், மணக்கிறான்.

நற்றுணையப்பன் மட்டுமின்றிப் புஞ்சைக் கோவிலின் பெண் தெய்வமான வரும் நற்றுணையப்பனின் மனைவியுமான மலையமான் மகள் எனும் பர்வதராஜ புத்திரி இந்நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரமாக நற்றுணையப்பனோடு மயங்கி உறவு கொள்பவளாகவும் ஆகிறாள். இந்த உறவு விமர்சிக்கப்படுவ தோடு புராணத்தின் மறு உருவாக்கமாகவும் செயல்படுகிறது.

ப.ரா. புத்திரி	:	இவன் மேல் புதிய வாடை ஒன்று வீசுவது மெல்லிய தாய் என் மூக்குக்கு மட்டும் காமத்தைத் தூண்டுது என்னை விடு வியுங்கள்.

''இவர்கள் மட்டுமின்றிப் புஞ்சையின் மாரியம்மன் உற்சவத்தில் பின் தொடர்ந்து வரும் உக்கிரசாமிகளான கருப்பண்ணசாமி, காத்தவராயன்,

கழுவடையான் போன்றோர் இங்கே அரசியலில் தொண்டர்களாக உருமாறுகின்றனர். தங்களுக்குள் நிரம்பித் துடிக்கும் உக்கிரத்தினை அரசியல் செயல்பாட்டிற்காக வீணில் கழிக்கின்றனர். கடவுளாகப் புனிதத்துவப்படுத்தப் பட்ட இந்தக் குறியீடுகளை முத்துசாமி முற்றிலும் மாற்றி வேறு அர்த்தங்களுக்கு எடுத்துச் செல்கிறார். இந்த ஒவ்வொரு குறியீடும் கட்டமைக்கப்படும் விதமும் குறிப்பிடத்தக்கது.

முதல்வர் வசீகரமான முகமுடையவர். ஆகவே எல்லா முகமும் வசீகரமாக இருக்க முகமூடி அணிவது அவசியம். யாரும் யாருடைய முகமூடியைக் கழட்டிச் சொந்த முகத்தைப் பார்க்க விரும்புவது தடை செய்யப்படுகின்றது. மீறுபவர்களுக்குத் தூக்குத் தண்டனை கூடக் கொடுக்கப்படும் என அறிவிக்கப் படுகிறது. ஆக, முகமூடி எல்லோருக்குமான முகமாகிப் பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட குறியீடாக மாறுகின்றது. ''நற்றுணையப்பன்'' இதே சமயம் கடவுளின் குணாம்சம் என அறியப்பட்ட தன்மைகள் பொருந்தியவனாக உருமாறுகிறான். இம்மாற்றம் நற்றுணைய்ப்பனை அரசியலில் புகுத்துவதோடு முறையற்ற பல செயல்களுக்கு வழிவகுக்கவும் செய்கின்றன. நற்றுணையப்பன் ஒருவனாகவும் முதல்வர் பொதுமைப்படுத்தப்பட்டவராகவும் தொடர்ந்து இருக்கின்றார்.

சடங்கும் நிகழ்வும்

நாடகத்தில் முதல்வரின் இறுதி யாத்திரை ஒரு சடங்கைப் போல் உருமாற்றப்பட்டு நிகழ்த்தப்படுகின்றது நற்றுணையப்பனின் ரத உற்சவத்தின் பதவியைப் போலவே இந்த ஊர்வலம் அமையப்பெறுகிறது. இவ்வூர்வலத்தில் பெருங்கூட்டமும் ஒப்பாரிப்பாடல்களும் சினிமா நட்சத்திரங்கள் பங்கேற்கும் 'பறை'' முழக்கமும் இடம்பெறுகின்றன. இந்த இறுதி ஊர்வலத்திற்காக முதல்வர் ஒப்பனை செய்து கொள்வதோடு தன்னைப் போலவே ஓர் உருவம் கொண்ட பலரையும் இந்த விழாவில் ஈடுபடுத்துகின்றார். முதல்வரின் மனைவி ''ஒப்பாரி'' வைப்பதற்குப் பாட்டு கற்றுக் கொள்கிறாள். முதல்வரே கறுப்பு ஆடை அணிந்து கொண்டு பெண் வேடம் போட்டுக்கொண்டு உட்கார்ந்து வர நான்கு பேர் அவரைத் தூக்கி வருகிறார்கள். முதல்வரே தன் சாவிற்கு மாரடித்துக் கொண்டு அழுகின்றார்.

''துரியோதனன் போல வீழ்ந்தார் முதல்வர்
அல்லது அரவான்போல் களப்பலியாகி வீழ்ந்தார்''

மரண ஊர்வலத்தில் செல்லும் முதல்வருக்குப் பறை கொம்பு, எக்காளம் முதலிய இசைக்கருவிகள் வாசிக்கப்படுகின்றன. ஊர்வலம் எப்படி முடியும் என்ற உத்தேசம் யாருக்கும் தெரிவதில்லை. பல்லக்குகள் போய்க்கொண்டே இருக்கின்றன. முடிவில் ஒரு முதல்வர் சவப்பெட்டியில் புதைக்கப்படுகின்றார். இம் முழு நிகழ்வும் அர்த்தமற்ற மாபெரும் விளையாட்டைப்போல நிகழ்த்தப் படுகின்றது. ஒரு சடங்கின் நிகழ்விப்பைப் போல கவனமாகக் கட்டமைக்கப் பட்டுள்ளது. மரண ஊர்வலம் எனும் இந்த அரசியல் ஊர்வலம் சிதறுண்ட அதிகாரத்தின் பகுதிகளாகின்றது.

மாறும் குறியீட்டுத் தளம்

நற்றுணையப்பன்-கடவுள், மனிதன் என்ற இரண்டு நிலைகளிலிருந்து மாறி நவீன மனிதனாக உருக்கொள்கிறான். ஒருவரால் உருவாக்கப்பட்ட மனிதனாகத் தோன்றும் நற்றுணையப்பன் தன்னைக் கடவுள் என்றும் சொல்லிக்கொள்கிறான்.

கிட்ண

''இவன் தன்னை நற்றுணையப்பன் என்று சொல்லிக் கொண்டான். புஞ்சை பெரிய கோவில் தெய்வம் நற்றுணையப்பன் என்று சொல்லிக் கொண்டான். தெய்வம் மனிதனுக்கு வெகு அருகாமையில் வந்துவிட்டது என்று நம்பினேன். இப்போதுதான் தெரிந்தது இவன் நவீன மனிதன் நற்றுணையப்பன் என்று. இவனை அடைத்து வைக்கப்பட்டிருந்த பெட்டி என் சோதனைக் கூடத்தில் திறந்து கிடந்தது. இவன் நவீன-மனிதன். இவனை முகர்ந்து பாருங்கள், இவன் மணப்பான். இவனை மனித நாற்றத்திலிருந்து அப்புறப்படுத்திவிட்டேன்.''

மனித உடல் ரீதியான செயல்பாடுகளை மீறி நற்றுணையப்பன் அசாதாரண உருக்கொள்வதால் அவன் சிறுநீர் குடிப்பதோ, அவன் வாடையில் பெண்கள் மயங்கி உறவு கொள்வதோ இயல்பான செயல் போல மாறிவிடுகின்றது.

இப்படி உருமாறிய நற்றுணையப்பன் பல தளங்களிலும் இயங்கும் குறயீடாக மாறுகிறான். இந்நாடகத்தின் முகம், வாடை போன்றவை முக்கியக் குணாம்ச மாக மாறி நாடகத்தை இயக்குகின்றன. நேரடி அரசியலைப் பற்றிய விமர்சன மாக இல்லாமல் அரசியலில் நுட்பமான குறியீடுகளை மதத்தோடும் வேறு அதிகார நிலைகளோடும் பொருத்திப் பார்த்து அணுகும் புதிய யுக்தி முறை இந்நாடகத்தில் முத்துசாமிக்குச் சாத்தியமாயுள்ளது.

நவீன மனிதன் எப்படி உண்டாக்கப்படுகிறான் என்ற வளர்ச்சி குறித்தும் பேசும் இந்நாட்கம் மாறும் அர்த்த தளங்களாலே வலுவூட்டப்பட்டிருக்கிறது.

ஆயினும் முத்துசாமியின் அரசியல் குறியீடுகள் அரசியலை எப்படிப் புரிந்து கொண்டிருக்கின்றன என்பதைப் பற்றிய விவரிப்பும் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்று. அவர் அரசியலைக் குழு சார்ந்த ஒன்றாகக் கருதாது தனி நபர் சார்ந்த செயல்பாடாகவே புரிந்து கொண்டுள்ளார். நிஜமான அரசியல் இயக்கங்கள் பல்வகைக் காரணிகளினால் கட்டமைக்கப்படுகின்றன. உதாரணமாக, கட்சியின் தலைமை வசீகரமான பிம்பமாக உருப்பெறுவதும் நம்பவைக்கும் முயற்சிகளாகும் மேலும் குறிப்பிட்ட சில கருத்துக்களைப் பற்றிய உரத்த குரல் வாதம் அரசியல் தளத்தில் முதன்மையாகப் பேசப்படுகின்றது. ஜனநாயக முறையான தேர்தல் வடிவத்தில் அரசியல் கட்சிகள் முன் வைப்பது பிம்பங்களையே. இந்தப் பிம்பங்களை உருவாக்குவதற்கு அவர்கள் பல்வகைப் பட்ட தொடர்புச் சாதனங்களைப் பயன்படுத்துகின்றார்கள். முத்துசாமியின் நாடகமோ இந்தப் பிம்பங்களைக் கட்டவிழ்க்கவே முயல்கின்றது. அரசியலை நேரடி அதிகாரங்களாகவே புரிந்து கொள்கின்றது.

ஆகவேதான் முதல்வர் முக்கியமான குறியீடாக அதிகாரத்தினை முடிவற்ற விளையாட்டு போல் செயல்படுத்தத் துவங்குகிறார். நற்றுணையப்பன் வழியாகச் சிதைக்கப்படுவது இதுவ்ரை அரசியலில் உருவாக்கப்பட்ட பிம்பங்கள்தான். இவற்றிற்கு மாறாக, இவை உருவாக்க முயலும் மாற்றுப் பிம்பங்கள் தெளிவற்றே உள்ளன. சிதைவின் மூலம் ஏற்படும் குழப்பமே அரசியல் செயல்பாடாக உருப் பெற்றுள்ளது.

முதல்வர் என்ற மையக் குறியீட்டை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு இந்நாடகத்தின் போக்கினை அறிய முற்பட்டால் இந்தக் குறியீடு பல கருத்தாக்கங்களின் தொகுப்பாக இருப்பதை நாம் அறிய முடியும். முதல்வர் சொந்த முகமற்றவராக இருக்கிறார். எப்போதும் அதிகாரத்திற்கான போட்டியில் பதவி பறிபோய் விடும் அபாயத்தில் இருக்கின்றார். சுய பிம்பங்களை உற்பத்தி செய்யும் மனிதராகச் செயல்படுகிறார். எவரையும் நம்பாத குணமும் கடவுளைப் போல சர்வ வல்லமையும் கொண்டவராக உள்ளார். இதில் முதல்வரின் சாயலில் மக்களின் சாயலும் கொஞ்சம் அடங்கியே உள்ளது. தன் நாடகத்தில் முத்துசாமி சொல்வது போல:

> மந்திரி : பேரன்புமிக்க பெருமக்களே, உங்கள் முதல்வரைப் பற்றி உங்களுக்குத் தகவல் கொடுக்க நாங்கள் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம். பிரஜைகளின் காரணங்களை எடுத்துக் கொண்டு தன் அடையாளங்களை உருவாக்கிக் கொண்டு தனக்குத் தோற்றம் கொள்ளும் முதல்வருக்கு உங்களின் மனோ தத்துவச் சாயலும் கொஞ்சம் இருக்கிறது. தனக்கே உரித்தான தனிச்சாயலும் இருக்கிறது.

தோற்றம் மாறிக்கொண்டே இருக்கும் முதல்வரின் உருவம் ஒரு மாயாஜாலம் போலவே சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவான சமூகச் சூழலில் செயல்படும் அரசியல் இந்த மாயத்தோற்றத்தை வலுவாகக் கட்டமைக்கவே பெரிதும் முயலுகின்றது. மேலும், அரசியல் பிறப்பிலிருந்து இறப்பு வரையான எல்லா நிகழ்வுகளையும் பற்றுக் கொள்கிறது. அதன் வழியேதான் இங்கே முதல்வரின் மரணம் பெரிய யாத்திரை போல அரசியல் நிகழ்வாக்கப் படுகின்றது. அரசியலில் ஏற்படும் மரணம் ஒரு செயல்பாடாகவே கருதப் படுவதில்லை. பதிலாக, அந்த மர்ணம் பல புதிய காரணிகளை உருவாக்கி அரசியலுக்கான தூண்டுதலையே அளிக்கின்றது.

முத்துசாமி அரசியலை இவ்வாறு புரிந்துகொண்டுள்ளார் என வகைப் படுத்தலாம்:

1. போட்டிகளின் உலகம்
2. உற்பத்தி செய்யப்பட்ட பிம்பங்களின் செயல்பாட்டுத்தனம்.
3. தற்சார்ந்த பயமும் மறைக்கப்பட்ட உண்மைகளும் கொண்ட உலகம்.
4. முற்றான அதிகாரத்தைப் பிரயோகிக்க முயலும் இயங்குதளம்.
5. பொருட்கள், அடையாளம், சடங்குகள் எல்லாமும் அரசியலே.
6. அதிகாரத்திற்கான போட்டி தொடர்புச் சாதனங்களின் வழியே வெளிப் படுவதோடு மக்களைக் குழப்பமடையச் செய்கிறது.
7. மதம் சார்ந்த கடவுள் புறக்கணிக்கப்படுவதும் அரசியல் அதிகாரம் அந்த இடத்தைக் கைப்பற்றிக் கொள்வதும் நுட்பமான அரசியல் செயல்பாடு.

நற்றுணையப்பன் நாடகம் இந்தக் கருத்தாக்கங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு குறியீடுகளை உருவாக்கியுள்ளது. இது நேரடியே அரசியலைப் பற்றிய நிகழ்வாக அமைந்தபோதும் குறியீட்டு வழியாகப் பொது அரசியல் கருத்தாக்கத்தைப் பற்றிப் பேச முயலுகிறது. இந்நாடகம் வழியாக மாற்றுப் பிம்பங்களை உருவாக்காமல் உருவாக்கப்பட்ட பிம்பங்களைக் கட்டவிழ்க்க வே.முத்துசாமி பெரிதும் முயன்றிருக்கிறார்.

சிக்கல்களும், தீர்க்க முடியாத குழப்பமும், அசூயைகளும், துர்நாற்றமும் நிறைந்த புற உலகை மாற்ற முயலும் நற்றுணையப்பன் அபத்த நாடகங்களின் முதன்மைப் பாத்திரம் போலவே செயல்படுகிறான். இந் நாடகமெங்கும் மொழியும் இதற்கு உறுதுணை செய்யவே பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. அபத்த நிகழ்வின் உக்கிரமான பீறிடலே நற்றுணையப்பன்.



26. உயிரினங்களின் நிகழ்த்துக்கலையைக் கனவு காண்கிறோம்★

வேலு. சரவணன்

எனக்கு மனித முகமில்லை... நிலாவைத்தவிர துணையில்லை. வேதனைகளைச் சொல்லிக்கொள்ள இரவை நம்பினேன். ஆதரவாய்ப் பற்றிய இரவின் கரம் சீக்கிரமே என்னைப் பிரிகிறது. நிலா தூங்கும் தோட்டம் யாரிடமோ இருக்கிறது... உலகம் உடனுக்குடன் விடிகிறது. மாடுகளை விரட்டிக்கொண்டு பறவைகளோடு வீடு திரும்பும் மாலைவேளையில் நரசிங்கக் காவேரி யாற்றின் வாடைக்காற்றில் வேட்டைக்குப் போகும் கனவு திரும்பத்திரும்ப வருகிறது... வலையில்லை, கண்ணியில்லை, சூட்டியில்லை (நாய் நண்பன்).

மனிதமுகம் காணாமல் போய்விட சிறுவர்களின் உலகத்திற்கு வந்தேன். சிறுவன் தன் மகிழ்ச்சியையும் துயரத்தையும் வண்ணத்துப்பூச்சியிடம் சொல்லும் தனிமை என் குழந்தைப்பருவத்தின் நிழலாய் விரிகிறது. என் நிலவுலகம் சிறுபறவைபோல் வானில் மிதக்கிறது. தென்னைமரத்தை எங்கு பார்த்தாலும் சிறுவனாய் மாடுகளோடு ஊரில் அலைகிறேன்,,, அழுகை வருகிறது...எங்கோ வந்துவிட்டேன்.

நடிகனின் மகிழ்ச்சியில் துயரத்தை வென்றுவிட, பொய்களைச் சொல்கிறேன். பொய்களால் கோட்டைகட்டி அனாதைக் குரங்கு போல அழுகிறேன். பின் மலைத் தொடரிலும், அடர்ந்த காடுகளிலும் சிறுவர்களோடு ஓடித்திரியும் போது என்னைமறந்து மகிழ்கிறேன்...''இதுவே எங்கள் நாடகமாகிவிட்டது''.

மகிழ்ச்சியான எதிர்காலத்தைத் துரத்தும் துடிப்புமிக்க சிறுவர்களின் வாழ்வு துயரமானது... ஆனாலும் பலவேளைகளில் தெளிந்த நீரோடையில் தூய காற்று வீசுவது போலவும் சுகமாயும் இருக்கிறது.

''சிறுவர்களின் உலகில் இருப்பதேவாழ்க்கையிலிருந்து வேறானதாகத் தோன்றுகிறது''

★ *'காலச்சுவடு'* - இதழ் - 15 (1996).

தன்மானத்திற்கும் வறுமைக்கும் பலியாகி வாடிய நிலங்களிலிருந்து இங்கே வந்தேன். இளமையின் கடைசி ஆவேசமாக ஒவ்வொரு நேரமும் இருந்த வாழ்க்கைக்குப் பழகிக்கொண்டிருந்த வேளையில் இப்படி நடந்துவிட்டது. இதுவேதான் என்னை நெருக்கமானவர்களிடமிருந்து பிரிக்கும் வழியாக இருந்தது... அந்த அளவுக்கு இழந்திருந்தேன்.

நாடகம் எனக்கு ரொம்பவும் புதியதாகவும் பழையதாகவும் இருந்தது. எளிமையாக இருக்கும் என்று நம்பும் போது கடினமாகவும், கடுமையாக இருக்கும் என்றபோது மகிழ்ச்சியாகவும் இருந்தது. பசி உணராமல் வயலில் கடுமையாக உழைக்கும் மகிழ்ச்சியும் இருந்தது. கனவுலகவாசிகளின் அன்பும் நெருக்கமும் கிடைத்தது என்றாலும் ஏமாற்றமே எனக்கிருந்தது. கடைசியில் விந்தைசெய்யும் சாகசச் சிறுவனாய் மீதமிருந்தேன் என்று நம்புகிறேன். இப்படியேதான் இன்றுவரை இருக்கிறேன்...எல்லாவற்றுக்குமேல் வீட்டுக்குப் போக வேண்டும் என்ற துயரமே வாழ்க்கையாகி விட்டதையும் உணர்கிறேன்.

இந்த வாழ்வே என்னை ஒரு புதிய உலகத்திற்குப் பழக்கப்படுத்திவிட்டது என்று நினைக்கிறேன்.

கடல்பூதம் என்ற நாடோடிக்கதையை முதன் முதலாகக் குறுகிய நேரத்தில் தயாரித்து நடித்தேன். வண்ணம் பூசாமலேயே நறுமணமிக்க வண்ணமுகம் எனக்கு இருந்ததாக உணர்ந்தேன். எனக்குத் தெரியாமலேயே சிறுவர்கள் உலகத்திற்குப் போகத் தயாராகியிருந்தேன். ''குழந்தைகளைப் பற்றி எனக்குத் தெரியாது.''

வெறும்வெளியில் கடலுக்குப் போனேன். கடல் அலையைச் சிறுவர்கள் மேல் வாரித்தெளித்தேன், கட்டு மரத்தில் போவதாகக் கடலில் மிதந்தேன், விதவிதமான மீன்களையும், தாவரங்களையும் கண்டேன்...ஆழமான நடுக்கடலில் இரவின் பாடலைப்பாடும் பொன்னிறத் தவளைகளின் பாட்டைக் கேட்டேன், காற்றில் அசைந்தேன், சிறுவர்கள் அலைபோல் முழங்கினார்கள், புயல்போல் ஏசினார்கள், தவளைகளாய்ப் பாடினார்கள். எனக்கு ரொம்பவும் மகிழ்ச்சியாய் இருந்தது...சொல்லிக் கொள்ளச் சிரிப்பாய் இருக்கிறது ''கண்டெடுத்த பத்துக் காசுக்காக மகிழும் சிறுவனைப்போல.''

''குழந்தைகள் நாடகம் குதூகலமானது. அது தன்னிச்சையாக நடந்து விடுகிறது''.

தன்னிச்சையாய் நிகழும் செயலுக்காக வாழும் பயமும், பிறந்த இடத்தின் பிரிவும் பெரும்பாலும் என்னை சிறுவனாகவே வைத்திருந்தன. தனிமையும் துயரமும் நிறைந்த வினோத உலகத்தையே மனம் நினைத்தது.

''இயற்கையிலிருந்து பிரிக்கமுடியாத சிறுவர்களின் உலக தீரமும் சாகசங் களும் காட்சிகளாய் இணைகிற ஒரு புதிய கலைவடிவம் பெரியவர்களுக்குத் தெரியாத சிறுவர்களின் தனி உலகில் இருக்கிறது.''

''சிறுவர்களின் இரு வேறுபட்ட உணர்வுகளில் வாழ வேண்டியிருந்தது. 1. கொண்டாட்டங்களும் குதூகலமும் நிறைந்த உலகம் 2. இரகசியங்களும் துயரங்களும் கனவுகளும் பொதிந்த தனி உலகம்.''

தூக்கணாங்குருவி வீட்டில் மின்மினி விளக்கெரிவதைப் பார்த்துத் தெளிந்த நீரில் நிலாவைப்பிடித்து விளக்காக்கிப் புதர்வீட்டைப் பொன்னிறமாய் மாற்றும் காட்டு முயல்குட்டிகளோடு விளையாடிக்கொண்டு, மின்கம்பத்தில் உயிரைப் பணயம் வைத்துச் சாகத்துடிக்கும் அப்பாவி ஆஸ்திரேலியக் கரடிக்குட்டிபோல் மனிதர்களையே பார்த்திராத, மரத்திலிருந்து பிரிக்கமுடியாத சிறுவனின் வினோத மனநிலையையும் யோசிக்க வேண்டியிருந்தது.

இருவித உலகிலும் செயல்பட வண்ணத்துப்பூச்சி போலப் பறக்கவும், முயல்குட்டிபோல தாவவும், மான்களைப் போல ஓடவும் பழகவேண்டி யிருந்தது. சிறுத்தை போல அசைந்து நடந்து உறுமிப்பாயவும், பாம்பைப் போலச் சீறவும் வேண்டியிருந்தது. அது மகிழ்ச்சியாகவும் இருந்தது. அதோடு தனக்குப் பறக்கத் தெரியவில்லை என்று வண்ணத்துப்பூச்சியிடம் அழும் சிறுவனின் வேதனையும், தண்ணீரில் நீந்தும் மீன்களைக் கரையிலிருந்து பார்த்து மகிழும் சிறுமிகளின் இயலாமையும், வாழ்வியல் தகவமைப்புகளை இழந்துவரும் மனிதனின் இழப்பையும் யோசிக்க வேண்டியிருக்கிறது.

''இயற்கைக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள உறவே வாழ்வு. இயற்கையிலிருந்து மனிதனுக்கு ஏற்பட்டுவரும் பிரிவின் துயரம் சிறுவர்களை மிகவும் பாதிக் கிறது. ஏனென்றால் சிறுவர்கள் உயிரினங்களாய் வாழும் சக்தியை மட்டுமே பெற்றிருக்கிறார்கள்.''

உயிரினங்களின் வாழ்க்கை நெறியிலிருந்து குழந்தைகளுக்கான அலாதியான கற்பனை நடிப்பை ஓரளவு உணர்ந்து கொள்கிறேன்.

''உயரத்திலிருந்து குதித்து விழுந்து புரண்டு தாவி நீரில் நீந்தித் தூங்கி யெழுந்து சிரித்துவிட்டு அழுதுவிட்டு ஓடுவதில் உண்மையான மகிழ்ச்சியே சிறுவர்களின் நடிப்பென்று எளிதாக நம்புகிறேன். அதில் சிரமம் இருப்பதாகவும் தெரியவில்லை''.

இதற்காக மரத்திலிருந்து விழும் பூக்களுக்கு வலிக்காது என்று முரண்டு பிடித்தேன். சிரித்தார்கள் - அதில் சிரிப்பு இருப்பதாக எனக்குத் தெரியவில்லை. இயற்கையில் நாம் எதையும் செய்யலாம் என்று நம்பும்போது இது சரிதானே? இதைச் சிறுவர்களின் உடலும் மனமும் நன்கறியும். மனிதர்கள் இயற்கையி லிருந்து ரொம்பதூரம் விலகி வந்திருப்பதே தெரிகிறது.

மந்தைமந்தையாக உயிரினங்களுடன் வாழும் மனிதன் சொர்க்கத்திலி ருக்கிறான். ஆடுகளும், மாடுகளும், வாத்துக்கூட்டமும் களைப்பாறும் நில வெளியில் வாழ்வதும் இளைப்பாறுவதும் தான் சொர்க்கமென்று நம்புகிறேன் - சிறுவர்களை வாத்துக்கூட்டமாய் ஆட்டு மந்தையாய்த் துரத்திக்கொண்டு நிலவில் அலையும் கோமாளியாய் அதை உணர்கிறேன்.

''சிறுவர் உலகக்காட்சிகள் இயற்கையோடு பின்னிப் பிணைந்திருப்பதால் அந்த உலகின் வாழ்வுநெறி அன்பும் கடமையும் கொண்டது. விளையாட்டுக் கான குழுமனப்பான்மையில் சிறுவர்கள் கடமையில் தவறாத வீரர்களாகவும் உணர்ச்சிமிக்க அன்பானவர்களாகவும் இருக்கின்றனர். இந்தப் பண்பே நடிப்புக்கலைக்கும் அடிப்படை''.

ஒருமுறை நாடகம் முடிந்ததும் என்னை மானென்று சொன்னார்கள். பிறகு கண்ணாடியில் என்னைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். இமைகளை அடிக்கடி இமைத்துக் கொண்டேன். நீண்ட நேரம் கண்களைத் திறந்து வைத்திருந்தேன். கொழுந்து இலைகள் நிரம்பிய கூடைக்குள் முகத்தைப் புதைத்துக் கொண்டேன்... என்னை மானென்று நம்பினேன். அடர்ந்த காடுகளில் நீர்தேடி அலைந்தேன்.

ஆடுமேய்க்கும் சிறுவனை நேசிக்கும் இரண்டு மான் குட்டிகளைக் கண்டேன். உடமரநிழலில் அசைபோட்டு இளைப்பாறுகிறது, ஆட்டுமந்தை. உடமர ஊசி இலைகளில் பாயும் ஆட்டுக்காரச் சிறுவனின் புல்லாங்குழல் இசை அணில் குஞ்சுகளின் கண்களில் குளிர்கிறது. தாமரைக்குளத்தில் நீர்பருகும் மான்குட்டிகளின் இதயத்தில் சிறுவனின் நட்பு இசையாகக் கலக்கிறது. கரடு முரடான சிங்கத்திடமிருந்து சிறுவனின் ஆட்டுக் குட்டியையும் புல்லாங்குழலை யும் காப்பாற்ற உயிரைத் தரும் மான்குட்டிகளின் நட்பைப் பார்த்தேன் - சிறுவன் மான்களின் மேல் மேலாடைகளால் மலைக் குன்றுபோல் சூழ்ந்து இடியையும் புயலையும் தாங்கிக்கொண்டு ''என் புல்லாங்குழல் செத்துப் போனது நண்பனே'' என்று பாடுகிறான்.

ஒரு சிறுவனைச் சிங்கத்தின்மேல் படுத்துக்கொள்ளச் சொன்னோம். வற்றிச் சிறுத்த சிறுத்தையின் உடல் போலிருந்த கோயில்குளத்திலிருந்து எழுகிறது பொன்னிறமான சிங்கம், குளத்தின் நீர்மட்டத்தில் நீரைப்பருகாமல் நீரலையின் அகத்தில் நிலாவைச் சுவாசித்தபடி நீந்தி நடக்கிறது...சிங்கத்தின் பொன்னிற முடிகளை அறுவடைக்குத் தயாரான நெற்கதிரின் முத்துமுத்தான நெல்மணி களில் பார்த்திருக்கிறேன். சிறுவன் காட்டு இளவரசன் போல் சிங்கத்தின் மேல் படுத்துக்கொண்டு அதன் காதுகளை வருடுகிறான். சிங்கத்தை அதன் உண்மையான வாழ்க்கையோடு பார்த்ததில்லை...ஆனால் செல்வம் கொழிக்கும் வயல்களில் செந்நிற நெற்கதிர்களில் சிங்கம் உறங்குவதாகவே உணர்கிறேன்.

''நினைக்கும்போதே பூக்கிற நட்சத்திரங்களும், பார்க்கும்போது பறந்து வரும் வெள்ளை ஆலாப் பறவைகளும் போன்றது குழந்தை நடிகனின் மனநிலை, முழு உணர்விலான கற்பனைக்கு மனிதனை மாற்றுவது அந்த வடிவத்தின் தன்மை.''

இடையறாது என்னோடு ஓடிவரும் சூட்டி (எங்கள் நாய்) வாழ்நாள் முழுவதும் எங்களோடு இருக்குமென்று நம்பினேன். கம்மாய் (ஏரி) உள் வாயில் மாடுகளை மேயவிட்டுக் கடல் உள்ளானுக்குக் கன்னி குத்தித் திரியும்போது கன்றுக்குட்டி காணாமல் போய்விடும். மாலை வீட்டுக்குப் போகமுடியாமல் இரவெல்லாம் அழுதுகொண்டு தேடியலைவோம். ''வீட்டுக்குப் போக முடியாதே என்று அழுவேன்.''

எங்கள் குடியரசின் தளபதி சூட்டி. வீரமும் துடிப்பும் மிக்க உயிர்த்தோழன், நான் பிடித்து வளர்க்கும் காட்டுப் புறாவைக் காதலிக்கும் சூட்டி, காட்டுப் புறாவின் படபடக்கும் இதயத்துடிப்பைக் கேட்டபடி அதையே சுற்றி வரும். ஆனால் காட்டுப்புறா சீக்கிரமே செத்துப் போகும். சூட்டி காதலில் தோற்று வேதனைப்படும். குளக்கரையிலும் வயல்காட்டிலும் தனியாக ஓடித்திரியும். காட்டுப் புறாவை நானும் சூட்டியும் தென்னை மரத்தடியில் புதைப்போம், வீரத்தின் ஒளியைக் குடித்த இளந்தளபதி முன்னங்கால்களை மடக்கியபடி மாறாத சோகத்தில் அமைதியாய் இருக்கும்... எங்கள் சூட்டி வெறும் வயோதிகத் துணைவனாய் அண்ணனின் காலடிகளில் அலைந்துவிட்டு எங்கோ போய்விட்டது.

ஒரு முறை சூட்டிக்கு முன்னங்காலில் அடிபட்டு வலியால் துடித்துக் கொண்டிருந்தபோது எங்களோடு குளத்துக்கு வந்தது, நாங்கள் தாமரைக் கொடிகளில் உடலை அறுத்துக் கொண்டு மகிழ்ந்தபோது சூட்டி கரையில் படுத்திருந்தது. நாங்கள் கரையில் போட்ட தாமரைப் பூவை வாயில் கவ்விக் கொண்டிருந்தது. சூரியனின் வெண்மையான ஒளிக்கதிர்கள் எங்களை ஒளியாக்கியிருந்தன.

''உலகின் விதவிதமான துணைவர்களாய் அலையும் உயிரினங்களை உலகின் கனவாக்கும் அதிசயம் எங்கிருக்கிறது? கனவுலகின் சொந்தக்காரன் யார்? அவனிடம் சொல்ல விரும்புவதை மனிதர்களிடம் சொல்லும் குழந்தை ஒவ்வொருவருக்குள்ளும் இருக்கிறது.

சூட்டியின் முகத்தை அணிந்துகொண்டு மலைத் தொடரைப் பார்க்கிறேன். பார்வையின் எல்லை தாண்டி நீளும் குகையின் மறுமுனையில் நகர்கிறது நிலா, மாறாத சோகத்தை எல்லையற்ற அன்பாக்கும் வீரச் சிறுவனின் தோழியைக் காதலிக்கும் குரங்கின் காதலை இராப்பாடிகள் பாடுகின்றனர்.

சிறுவயதுக் கனவுகளால் எதிர்காலத்தை முடமாக்குவதாகச் சிலர் சொன்ன போது முடவனாகி வாடிப் போனேன். உயரத்திலிருந்து மேடையில் குதித்து மகிழும் என் இளமை கண்ணீர் வடித்தது. நரம்புகளின் துடிப்பில் காயங்கள் வந்தன. கண்ணீரோடு இரத்தமும் வடிந்தது. எதையுமே அன்பு என்று சொல்லும்

முட்டாள் தனம் எனக்கு வாய்த்துவிட்டதாகச் சொன்னார்கள். ''எனக்கு எதுவுமே தெரியவில்லை.'' கோபத்தில் துடித்தேன். மிருகம் என்ற வார்த்தையின் அர்த்தமாக என்னை உணர்ந்தேன்.

நான் பிறந்தபோது பிறந்த கருப்புவெள்ளைக் காளைகளைக் கடைசிவரை காளைக்கன்றுகள் என்றே அழைத்தோம். அவை செத்துவிட்டதாகக் கடிதம் வந்தபோது அப்பாவை இழந்ததைவிட துயரமடைந்தேன்... வறுமை வீட்டைச் சூழ்ந்தபோது, பசுக்களும், எருமைகளும், வண்டிமாடுகளும் எங்களை விட்டுப் போய்விட்டன. ''பெருந்துயரம் நெஞ்சை அடைக்குது. கண்ணீர் வழியுது''. காளைக் கன்றுகளை விற்காமல் இருக்க முடிந்தது. பிரியாமல் இருக்க முடியவில்லை. நான் சிறுவயதிலேயே இறந்துவிட்டதாக உணர்கிறேன்.

''முகத்தில் நுரை பொங்க... மூக்குக் கயிறுகள் சதையைக் கிழிக்க.... சேறு இரத்தம் குடிக்க.... எங்கள் தோல்பட்டை ஆரக்கால்களில் எரிந்து இரும்பாய்க் காய்க்க... வயிறும் தண்ணீரில் புதைந்து முழக்கமிட. ஆழப்புதைந்த கால் களையும் வண்டியையும் பறித்துக் கொண்டு நொடிப்பொழுதிலிருக்கும் நொடிக்குள்... பொட்டல் பாதைக்குத் தாவிப் பறந்தன எங்கள் காளைக் கன்றுகள்''. எங்கள் உயிருக்காகப் பசியோடு போராடிய காளைக் கன்றுகளின் பெருமூச்சில் எங்களை வாட்டிய மானமும் வறுமையும் எரிந்தன...

''மனிதர்களின் உழைப்புக்கும் வியர்வைக்கும் பணிந்து அமைதியாய் அலைகின்றன உயிரினங்கள். அதனால் அளவிலாத அன்பை மனிதர்களுக்குச் சாதகமாய்த் தருகின்றன. மனிதர்கள் உண்மைக்கும் நேர்மைக்கும் புறம்பாகவே வாழ்கிறார்கள்.''

பிஞ்சுவிரல்கள் தீண்ட முழுவதும் வேறு உலகத்திற்கு வந்து விடுகிறேன். சிரித்துக் கொண்டே யானைமேல் தானே தாமரை மலருது என்பேன். சிரிப்பார்கள், கம்மாயின் நீரலைகள் யானைக்கூட்டம் போல்தான் வருகிறதென் பார்கள். ''இரவும் பகலும் மனிதர்களைப் போல் நம்மைக் குழப்பிவிடுகின்றன என்று கோழிக் குஞ்சுகள் சிணுங்குவதாக''ச் சொல்வார்கள். நாங்கள் சிரிப்போம்.

தென்றலோடு அசையவும், புயலோடு பாடவும் பூவுக்கு இருக்கும் ஆற்றல் குழந்தைகளிடம் இருக்கிறது. மென்மையான ஆற்றலையும் மகிழ்ச்சியையும் கொண்டு கடினமான உழைப்பின் மீது ஆர்வம் காட்டும் குணம் சிறுவர்களிடமும் உயிரினங்களிடமும் இருக்கிறது. எதிர்காலத்தின் தேவையாக ஒரு புதிய இயற்கை குழந்தைகளுக்கு வேண்டும்... நட்சத்திரங்களில் மிதந்து கூடுநோக்கிப் பறக்கும் கடல் ஆலாப் பறவைகள் போல.

இரவில் சிறுவயதின் குளிரான நினைவுகளைக் குழந்தைகளுடன் பேசி விளையாடி மகிழ்வதே குழந்தைகளின் நிகழ்த்துக் கலைக்கு அடிப்படை - அதன் புத்துணர்ச்சியை ஒவ்வொருவரும் அனுபவிக்கலாம்... அதுவே புதிய இயற்கை உலகின் கனவு....

''கட்டிடங்கள் மறைகின்றன... குடிசைகள் படகு போல் கடலில் போகின்றன... புதிர் நிறைந்த காடுகளில் காட்டு முயல்குட்டிகள் தாய் தந்தையரை இறுக்கிப் பிடித்துக் கொண்டு தூங்குகின்றன. காட்டு முயல்களின் வாழ்வில் நிலவும் நட்சத்திரங்களும் உலகைச் சிறு குடிசையாக்கிக் குளிர் ஒளி வீசுகின்றன... நினைவுக்குத் தெரியாத தூரத்திலிருந்து பிறக்கும் காட்டாற்றில் நீரலை முழங்குகிறது. மீன்குஞ்சுகள் நீரலையை எதிர்த்து நீந்துகின்றன. வேடர்களின் வியர்வை காடு முழுவதும் நட்சத்திரங்களாய்ச் சிதறிக் கிடக்கின்றன, சிறுவர்களும் வேட்டை நாய்களும் வேட்டையாடுவதையும், ஓடுவதிலும், துரத்துவதிலும், காலில் பாயும் காட்டுக் கருவை முள்ளில் வழியும் பனிநீரை அனுபவிப்பதிலுமே குறியாய் இருக்கிறார்கள்....''

ஆசிரியர்களும், நண்பர்களும், குடியானவர்களான தாய் தந்தையரும் எங்களை நல்ல நிலத்தில் விதைத்ததாக மகிழ்கிறோம். எங்கள் ஆழிக் குழந்தைகள் நாடகக்குழு நண்பர்கள் ஒவ்வொருவரும் தனித்தனிக் கனவுலகை இணைத்துக் கனவு காண்கிறோம்... கரடுமுரடான பாதைகளில் அவர்களால் வலியில்லாமல் பறப்பதுபோல் போகிறேன்.



27. எனது நாடகப் பார்வை★

தாசீசியஸ்

(ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் புதிய போக்கை நிறுவியவர்களுள் தாசீசியஸ் ஒருவர். அவர் மேற்கத்திய நாடக நுட்பங்களையும், தமிழ் மரபுக் கலை களையும் இணைத்துப் புதிய போக்கை ஏற்படுத்தினார். அது மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றது; பலரை ஈடுபட வைத்தது; அந்தப் போக்கில் பல நாடகங்களைத் தயாரிக்க வைத்தது. அந்த வகையில் தாசீசியஸ் சிறந்த நடிகர் விருதையும், சிறந்த இயக்குநர் விருதையும் இலங்கை ஜனாதிபதியிடமிருந்து பெற்றார். ஆரம்பத்தில் ஆங்கில நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டு, மேற்கத்திய நுட்பங்களைக் கற்று, பின் தமிழ் நாடகத்திற்குத் திரும்பி, கிராமம் கிராமமாக அலைந்து, மரபை நாடகத்திலே இழையோடச் செய்தார். கற்றது கை மண்ணளவு என்றாலும் அதை முழுமையாகப் பயன்படுத்துகிறார். அவரது நாடகப் பயிற்சிகளை ஈழத்து அறிஞர்கள் பலரும் போற்றுகிறார்கள். நாடக வரலாற்றில் அவருக்கு முக்கிய இடமளிக்கிறார்கள். கடந்த பத்து ஆண்டுகளாக லண்டன் பி.பி.சி. நிறுவனத்தில் பணியாற்றினாலும், நாடகத்தில் தொடர்ந்து ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கிறார். இவரது சமீபத்திய நாடகமான 'ஸ்ரீசலாமி' ஜெர்மன் மொழியில் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றுள்ளது. அதோடு தாசீசியஸ் ஐரோப்பிய நாடுகளில் நாடகப் பயிற்சியளித்து வருகிறார். ஸ்விட்சர்லாந்து தனது எழுநூறாவது ஆண்டு விழாவைக் கொண்டாட நினைத்தபோது அங்குக் கலாச்சார நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஆலோசகராகவும் பயிற்சியளிப்பவராகவும் தாசீசியஸை தேர்வு செய்தது. இப்படித் தமிழ் நாடகக் கலைஞர் ஒருவர் மேற்கத்திய நாடுகளில் பயிற்சியளிப்பது தமிழுக்குப் பெருமை. அந்தப் பெருமை கொண்ட தாசீசியஸ் சமீபத்தில் சென்னை வந்திருந்தபோது சந்தித்தோம்).

★ 'சுபமங்களா' - மார்ச் 1995

✱ உங்களை யாராக அறிமுகப்படுத்திக் கொள்ள விரும்புகிறீர்கள்?

✱ நாடகன் என்று அறிமுகப்படுத்திக் கொள்ள விரும்புகிறேன். ஏனென்றால் நான் நாடகத்தைக் கற்றவன், கற்றுக் கொடுப்பவன் என்ற முறையில் அப்படிச் சொல்லிக் கொள்ள விரும்புகிறேன்.

✱ நாடகம் என்றால் என்னவென்று சொல்வீர்கள்?

✱ எனது பேராசான் சு. வித்தியானந்தம் நாடகத்தை நாடு + அகம் அதாவது நாட்டின் அகத்தைக் காட்டுவதுதான் நாடகத்தின் பணி என்றார். அப்படி அகத்தைக் காட்டும்போது அதில் உள்ள பிரச்சினைகளை எவ்வளவு தூரம் தீர்க்கலாம் என்ற ஆய்வைத் தருவதாக இருக்க வேண்டும் என்றும் சொன்னார்.

✱ நாடகத்தில் ஈடுபட்டது எப்படி?

✱ இலங்கையில் கிராமங்களிலே நாடக, கூத்து வடிவங்கள் ஓம்பி வளர்க்கப் பட்டன. நான் சிறுவனாக இருந்தபோது கூத்துப் பயிற்சி நடக்கும். பெரியவர் கள் ஒரு பக்கம் பயிற்சி எடுத்துக் கொண்டால் சிறுவர்கள் அதைப் பார்த்து. தூரத்தில் தாங்களாகவே பழகுவார்கள். அப்ப்டி நானும் செய்திருக்கிறேன். அது தந்த ஈடுபாடு முக்கியமானது. பின்னர், பள்ளிக்கூடத்தில் நடந்த நாடகப் போட்டியில் நடித்தது - அதாவது குசேலர் நாடகத்தில் முதல் மகனாக நடித்தேன். அந்த நாடகத்தில் அப்பா உணவை அம்மாவிடம் கொடுத்ததும், பிள்ளைகள் அனைவரும் சாப்பிடப் போட்டி போடுவார்கள். அப்போது எனது கால்சட்டையைத் தம்பிகள் இழுப்பார்கள். அப்படி ஒத்திகையில் இருக்கும் போது கால்சட்டை அவிழாது. ஆனால் நாடகப் போட்டியில் (மேடையில்) ஒரு மஞ்சள் துண்டு கட்டியிருந்தேன். வழக்கம்போல் உணவைப் பிடுங்கிச் சாப்பிடும்போது தம்பி இழுத்தான். துண்டு அவிழ்ந்துவிட்டது. உள்ளே எதுவும் இல்லை. நானோ சாப்பிடுவதில் குறியாக இருந்தேன். சாப்பிட்டு முடித்த பின்பு இடுப்பைப் பார்த்தால் துண்டு இல்லை. பிறகு பார்த்தேன். கீழே கிடந்தது. எடுத்துக் கட்டிக் கொண்டேன். ஆனால் ஏதாவது தண்டனை கிடைக்குமோ என்று பயந்தேன். பரிசளிப்பு நிகழ்ச்சி நடந்தது. பின்பு நடுவராக வந்திருந்த,

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களை இயக்கிய ஆம்ஸ்ட்ராங் என்பவர் 'நாயகன் நாயகிக்குப் பரிசு கொடுத்து விட்டீர்கள். ஆனால் நான் ஒரு சிறந்த நடிகனுக்குப் பரிசு தரப் போகிறேன், என்று தனது பையிலிருந்து பத்து ரூபாயை எடுத்து, என்னைப் பாராட்டிக் கொடுத்தார். அது ஒரு பிடிப்பாக அமைந்தது. அதிலிருந்து நடிப்பதற்கு நம்பிக்கையும் பெற்றேன். பிறகு ஒன்பதாவது வயதில் எனது கூத்து அரங்கேற்றம் நடந்தது. அதற்குப் பின்பு இலங்கைப் பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியர் ஆஸ்லி ஹல்பேலிடம் ஆங்கில நாடகப் பயிற்சி எடுத்துக் கொண்டேன். அந்த நேரம் தான் நாடகத்தில் தீவிரமாக ஈடுபட்டேன்.

✱ நாடகக் கலையை எப்படிக் கற்றீர்கள்?

✱ கொழும்பு லையன்ஸ்வென்ட் அரங்கத்தில் ஆங்கில நாடகங்கள் நடத்தப் பட்டபோது அவற்றை ஏர்னஸ்ட் மெக்கின்டைர் என்ற நாடக விற்பன்னர் தயாரித்து வந்தார். அவர் ஒரு நாடக விஞ்ஞானி. அவர் இங்கிலாந்து நாட்டில் மேடையேறும் ஆங்கில நாடகத்தைச் சமகாலத்தில் இலங்கையிலும் அரங்கேறச் செய்தார். அவருடன் ஐரோப்பிய, அமெரிக்க நாடக இயக்குநர்கள் தங்கும்போது, அவர்களுக்கு நான் சேவை செய்து கொண்டு நாடக அனுபவங்களைக் கேட்டது தனி சுகம். மெக்கின்டைர் ஆதரவில் திரை தூக்குவதில் ஆரம்பித்து, நாடக நெறிப்படுத்தலை என்னிடம் முழுமையாக நம்பி அவர் ஒப்படைக்கும் வரை நம்பிக்கையாகக் கடமை செய்தேன். இந்த நேரத்தில்தான் ஷேக்ஸ்பியர், பிரெக்ட், சாமுவேல், பெக்கெட், இப்சன், ஆஸ்கார் ஒயில்ட், டென்னிஸி வில்லியம் போன்ற சிறந்த நாடகாசிரியர்களின் நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டேன். பின்னர் அக்கொய்னர் பல்கலைக் கழகத்தில் இரண்டாண்டுகால நாடகப் படிப்பை மேற்கொண்டேன். படிப்பின் போது நிறைய வெளிநாட்டு இயக்குநர்களிடம் பயிற்சி பெற்றென்.

✱ நாடகப் பயிற்சிக்குப் பிறகு எந்தெந்த நாடகங்களை எப்படித் தயாரித்தீர்கள்?

✱ மகாகவியின் 'கோடை' என்ற கவிதை நாடகம், இசை கலந்த 'புதியதோர் வீடு' போன்ற நாடகங்களைத் தயாரித்தோம். கோடை நாடகத்தை முதல் கவிதை நாடகம் என்று விமரிசகர்கள் சொன்னார்கள். 'புதியதோர் வீடு' நாடகத்திற்காகப் பரத நாட்டிய ஆசிரியரை அழைத்தோம். அவர் பரத நாட்டியத்தை நாடகத்தில் சேர்ப்பதைக் குற்றமாகக் கருதினார். அதனால் நான் ஏழு ஆண்டுகள் 'கண்டி'நடனம்' பயின்றேன். இப்படி ஒவ்வொரு துறையையும் நுணுகி நுணுகிக் கற்றுக் கொண்டேன். நான் கற்றவையோடு நாட்டுக் கூத்தின் தாள-லயத்தை இணைத்தேன். அது மிகவும் உதவியது. இவற்றை நாடகத் தயாரிப்பில் வழங்கிய போது வரவேற்புக் கிடைத்தது. எனக்குத் தன்னம்பிக்கை உண்டாயிற்று. அன்றிலிருந்து தாள-லயம் புதுமையானது. அதிலிருந்து புதுப்புது வடிவத்தைக் கண்டேன். இதற்கு கே.எம். வாசகர் என்ற வானொலித் தயாரிப்பாளரின் பங்கு முக்கியமானது. அவர்தான் எனது கிராமியக் கூத்துத் திரட்டல்களை நாலரை ஆண்டுகள் வானொலி மூலம் ஒலிபரப்ப எனக்கு வழிவகுத்துத் தந்தார். பிறகு வானொலி மூலம் தேடலைத் தொடரவும் முடிந்தது. அதற்கு மட்டக்களப்பு கலெக்டர் எதிர்மன்னசிங்கம் கலாச்சாரத் துறையுடன் பேசி, ஜீப் எடுத்துக் கொடுத்து, கிராமம் கிராமமாகச் செல்ல உதவினார்.

✱ அப்போது ஈழத்து நாடகச் சூழல் எப்படி இருந்தது?

✱ அந்த நேரத்தில் நாடோடிகள், கூத்தாடிகள், அம்பலத்தாடிகள் ஆகிய மூன்று முக்கிய நாடகக் குழுக்கள் கொழும்பில் இருந்தன. ஒவ்வொருவரும் தனித் தனியாக இயங்கிப் பலவீனப்படுவதைத் தவிர்த்து ஒன்றாகச் செயல் படலாம் என்ற ஆலோசனை ஏற்கப்பட்டு மூன்று குழுக்களும் ஒன்றிணைந்தோம். நடிகர் ஒன்றியம் என்ற அமைப்பைத் துவக்கினோம். அது இலங்கை நாடக வரலாற்றில் முக்கியத்துவம் கொண்டது. அதே..டு 'ரசிகர் அவை'யைத் துவக்கி 1500 பேரை உறுப்பினர்களாகச் சேர்த்தோம். அவர்களுக்கு மாதம் ஒரு நாடகம் வீதம் வழங்கினோம். இதில் கிராமப்புறக் கூத்துகளும் இடம் பெற்றது ஒரு முக்கிய அம்சம். நடிகர் ஒன்றியம் கிராமம், நகரம் இரண்டுக்கும் ஒரு பாலமாக

அமைந்தது. இந்த மாதிரி நாடகங்கள் அரங்கப் பிரக்ஞை இல்லாமல் செய்யப்பட்டன.

✱ உங்களுக்கு உந்து சக்தியாக இருந்தவர்கள் ...?

✱ நாடகப் பிரதிக்கு - கவிஞர் மகாகவி, குழந்தை சண்முகலிங்கம்; நெறியாட்சிக்கு - ஏர்னஸ்ட் மெக்கின்டைர், நா. சுந்தரலிங்கம்; தமிழ்ச் செம்மைக்கு - பி.பி.சி. சங்கரண்ணா; சமுதாயப் பார்வைக்கு - இளைய பத்மனாபன், சண்முகம் முத்துலிங்கம், பேராசிரியர் கைலாசபதி, பேராசிரியர் சிவத்தம்பி. ஐரோப்பாவில் காலூன்றுவதற்கு லண்டனில் களரி அமைப்பு, ஐரோப்பாவில் பீட்டர் பிரெஸ்லர், சுவிட்சர்லாந்தில் பொன் ராஜா ஆகியோராவர்.

✱ நீங்கள் ஒரு நாடகத்தை எப்படித் தயாரிக்கிறீர்கள் என்பதை விளக்க முடியுமா?

✱ ஒரு நாடகத்தை எடுக்கும்போது அதன் உள்ளடக்கத்தைப் பார்ப்பேன். அது எனக்கு ஓர் உள்ளக் கிளர்ச்சியைத் தர வேண்டும். பின்பு அதைக் கலையழகுடன் வெளிப்படுத்த முடியுமா என்று யோசிப்பேன்; அதில் ஒரு சவாலையும் எதிர்பார்ப்பேன். அப்படி இல்லாத நாடகத்தை எடுக்க மாட்டேன். அப்படி முடிவு செய்த நாடகப் பிரதியைக் கிட்டத்தட்ட நூறு தடவை படிப்பேன். அதன் சகல அம்சங்களையும் உணர்வேன். நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றும் பிரசவிக்கப்படும் சரியான நேரம் எது என்பதையும் உறுதியாக நிச்சயித்துக் கொள்வேன். இங்குக் கணம் தவறினால் கூடப் பாத்திரம் செத்துப் பிறந்த சிசுவாகிவிடும். அதற்குள் நாடகமும் மனப்பாடமாகி விடும். நாடகத்தின் மேடைக்குறிப்பைத் தேவைக்கேற்ப மாற்றியமைப்பேன். பிறகு நாடகச் செய்தி முக்கியத்துவத்திற்கு ஏற்ப வேகத்தைத் தீர்மானிப்பேன். நாடக ஆசிரியனின் வேகத்திலிருந்து என் வேகம் மாறுபடலாம். நடிகர்களுக்கும் பிற கலைஞர்களுக்கும் சவாலை ஏற்படுத்தி அதற்கு உறுதுணையாக இருப்பேன். நடிகர்களுடன் சந்திக்கும் முதல் சந்திப்பில் நாடகப் பிரதியை உடனே அறிமுகம்

செய்யாமல், வேறு அடிப்படையான விஷயங்களில் பயிற்சி நடத்துவேன். பிறகு காட்சிகளாக வியூகங்களை அமைத்து, வியூகங்களுக்கு ஏற்ப காட்சிப் பொருட்களைப் பயன்படுத்துவேன். இதற்குப் பின்தான் பிரதியைக் கையில் எடுப்பேன். இந்த நேரத்தில் எந்த நடிகர் எந்தப் பாத்திரத்தை ஏற்க முடியும் என்பது உறுதியாகிவிடும். பிறகு பின் மேடைக் கலைஞர்களுடன் வேலை செய்வேன். இப்படிக் கூட்டாக விவாதித்துத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டாலும் தனித்துவத்திற்கு இடம் கொடுப்பேன். ஆலோசனைகளை வரவேற்று அவர் களை உற்சாகப்படுத்துவேன். இப்படி ஆண்டு ஒன்றுக்கு ஒன்று அல்லது இரண்டு நாடகங்களைச் செய்தாலே போதும் என்று நினைக்கிறேன்.

✱ யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள நாடக அரங்கக் கல்லூரி பற்றிப் பலரும் பெருமை யாகச் சொல்கிறார்கள். அக்கல்லூரி நாடகத்திற்கு ஆற்றிய பங்கு என்ன?

✱ நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஆரம்பித்தபோது பயிற்சியளிக்க எனக்கு அழைப்பு வந்தது. அதற்கு முன்பே நாடகம் செய்த அனுபவம் நம்பிக்கையளித்தது. அதன் பொருட்டுக் கொழும்புவிலிருந்து யாழ்ப்பாணம் வந்து சனி, ஞாயிறுகளில் பயிற்சி கொடுத்தேன். பயிற்சி பெறப் பல பகுதிகளிலிருந்தும் பலர் வந்தார்கள். சிலர் அரை நாள் பிரயாணம் செய்து முறையான பயிற்சிக்காக வந்தார்கள். அவற்றையெல்லாம் நினைத்து அக்கறையோடு செய்தேன். இப்படிப் பயிற்சிக்காக வந்தவர்களும், குழந்தை சண்முகலிங்கம் என் மீது வைத்த நம்பிக்கையும் ஒரு வாரம் கூட, தவறாமல் போக வேண்டிய மன உறுதியைத் தந்தது. மேலை நாட்டுப் பயிற்சிகள், குரல் பயிற்சி, நாட்டுக் கூத்தில் நான் பெற்ற ஆட்டப் பயிற்சிகள் அனைத்தையும் கொடுத்தேன். பல கூத்துக் கலைஞர்களை அழைத்து ராக, ஆட்டங்களைக் கற்றோம் அவர்களுக்கு. வேறு சில பயிற்சிகளைக் கற்பித்தோம். இந்த நேரத்தில் எனக்கு மிகவும் பிடித்த விஷயம். ஒவ்வொருவரும் கொண்டு வரும் கட்டுச் சோற்றை எடுத்து, தனி தட்டில் நிரப்பி நான் உண்ணத் தருகிறபோது, எழுபது எண்பது வித உணவுகள் வந்ததுபோல எழுபது எண்பதுவித உறவுகளும் வந்தன. சாதி, மதம் பற்றித் தீவிரமாக இருந்தபோது கூட, பெரிய சாதியைச் சேர்ந்த முதிய நடிகர்கள் பலர்,

பல சாதிச் சாப்பாட்டிலிருந்து ஒரு கவளம் எடுத்துக் கொள்ளக் காலப் போக்கில் பழகினார்கள். பிறகு நானும் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வேலையை மாற்றிக் கொண்டேன். இந்தப் பயிற்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகத்தில் புதுப்புது வியூகங்களை அமைக்க மாணவர்களும் பயின்றார்கள். ஆசிரியர்கள் ஊக்கம் பெற்றார்கள். நாடகத்தில் பொய்மையை அறுக்க சத்திய உணர்வை வலியுறுத்தினேன். நடிகர்களிடமும் நாடக ஆசிரியர்களிடமும் அது வந்தது. யாழ்ப்பாண மக்களின் மனநிலையைப் புரிந்து பலரையும் குழந்தை சண்முகலிங்கம் ஒன்று சேர்த்தார். கால சந்தியை ஏற்படுத்திய பெருமை அவருக்கு உண்டு. இப்படியான சூழ்நிலையில், நாடக அரங்கக் கல்லூரியில் கூடிப் படித்தவர்கள் புதுமெருகோடு தங்கள் ஊரில் தொடர்ந்து நாடகங்களைப் படைத்தார்கள். நாடக உருவகமும் உள்ளடக்கமும் புதுப் பரிமாணங்கள் பெற்றன என்று சொல்லலாம். என்னை 'நெருப்பன்' என்பார்கள். அதாவது நான் கோபப்படுவதை அப்படிச் சொல்வார்கள். நான் கோபப்பட்டால் குழந்தை சண்முகலிங்கம் அமைதிப்படுத்துவார். அது கூட ஒரு முக்கிய அம்சம். ஆகவே ஈழத்துத் தமிழ் நாடகம் என்று வந்தால் அனைவரையும் ஒன்றாக்கிய பணியில் என்னைவிட, குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் பங்குதான்மிகப் பெரியது.

✱ நாடகத்திற்கும் நாடகப் பயிற்சிக்கும் மரபுக் கலைகள் எப்படி உதவின?

✱ நாட்டுப்புறக் கலைகளை அதிகம் பேர் பார்ப்பதில்லை. அதனால் அவற்றை நாடகத்தில் ஊடாகப் பாதுகாக்கலாம் என, சில கட்டங்களை விவரிக்கக் கூத்து வடிவங்களைப் பயன்படுத்தினேன். உதாரணமாக, 'புதியதொரு வீடு' நாடகத்தில் கூத்தையும் நாட்டுப் பாடல்களையும் பொருத்தம் கண்டு பயன்படுத்தினேன். ஏணித்தரு என்பது ஒரு முக்கிய தீர்மானத்திற்கு முன் பாடப்படுகிற பாட்டு. அதைப் 'புதியதொரு வீடு' நாடகத்தில் பயன்படுத்தினேன். மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களையும், சிங்களக் கண்டிய நடனத்தையும் இணைத்துத் தேவைக்கேற்ப, பலமான அரங்க வடிவை வெளிக் கொண்டு வந்தோம். அதன் தாக்கம் பழமைவாதிகளின் வாயை அடைத்தது.

தமிழ்த் தேசிய நாடக வடிவம் உருவாக்க வேண்டும் என்ற ஆர்வம் தலை தூக்கியபோது, நாட்டுக் கூத்து, கிராமியக் கூத்து, கோலாட்டம், நாட்டுப் பாடல் வடிவங்கள் அடங்கிய 'பொறுத்தது போதும்' என்ற, நான் எழுதி வடிவமைத்த நாடகம் வந்தது. அது பாரதம் போன்ற காவியத்தைக் கூட, தேவைப்பட்டால் ஒரு சிறிய அரங்கில் மேடையேற்றலாம் என்ற துணிச்சவை பவ நாடக ஆசிரியர்களுக்குக் கொடுத்ததாகக் கைலாசபதி போன்ற விமரிசகர்கள் சொன்னார்கள்.

✱ சரி, இனி லண்டனுக்குத் திரும்பலாம். லண்டனில் உள்ள தமிழர்களின் நிலை எப்படி இருக்கிறது?

✱ லண்டன் வாழ் தமிழர்களை ஐந்து வகையாகப் பிரிக்கலாம். இலங்கைப் பிரச்சினைக்கு முன் குடியேறியவர்கள் (பெரும்பாலும் டாக்டர்கள், இஞ்சினியர்கள், கணக்காளர்கள்), இந்தியாவிலிருந்து குடியேறிய தமிழர்கள் (தொழில் நிமித்தம்), மாணவர்களாகப் போய் அங்கே தங்கியவர்கள், அகதிகளாகப் போன - ஆங்கில அறிவு குறைந்தவர்கள், லண்டனில் பிறந்து, தமிழ் சற்றுப் புரியக் கூடிய, ஆனால் பேசத் தெரியாத ஒரு இளம் பரம்பரை. இவர்களில் அகதிகள் தீண்டத்தகாதவர்களாகக் கருதப்பட்டார்கள். ஆனால் இவர்கள் மிகவும் கஷ்டப்பட்டு உழைத்து, பணம் சேகரித்து வசதியாக வாழத் துவங்கியுள்ளார்கள். தங்கள் பிள்ளைகளைப் பள்ளிக்கு அனுப்பிப் படிக்க வைக்கிறார்கள். அகதிகள் கடன் வாங்கியே மேலை நாடுகளுக்கு ஓடிப் போனதால், பதினெட்டு இருபது மணிநேரம் உழைக்கிறார்கள். நாட்டில், ஊரில், வீட்டில் மற்றவர்களுக்கும் உதவுகிறார்கள். இவ்வளவு சிரமங்களுக் கிடையில், தமிழ்நாட்டிலிருந்து கலைஞர்களை வரவழைத்து அவர்களைக் கௌரவிக்கிற தன்மையும் முயற்சிகளும் நடக்கின்றன. அதற்காகவும் தங்களது உழைப்பிலிருந்து ஒரு பகுதியை ஒதுக்குகிறார்கள். ஈழத்தில் அனாதை விதவைகளுக்கு ஒரு தொகையைக் கொடுக்க தங்களது கஷ்டங்களுக் கிடையிலும் அவர்கள் தயங்குவதில்லை.

✱ ஈழத்திற்கும் தமிழ்நாட்டுக்குமுள்ள இலக்கியத் தொடர்பு எப்படி இருக்கிறது?

✱ தமிழகக் கலைஞர்களை ஈழத்திற்கும் வெளிநாடுகளுக்கும் வரவழைத்துக் கௌரவிக்கிறார்கள். ஈழத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் நூல்களைப் பணம் கொடுத்து வாங்கிக் காட்டும் ஆர்வம் தமிழகத்தில் இருப்பதில்லை. தமிழகத்துக் கலைஞர் களை, கதாசிரியர்களை ஈழத்துப் பத்திரிகைகளில் நாங்கள் காட்டுகிற அளவு இல்லாவிட்டாலும், ஓரளவு கூட, தமிழகத்தில் ஈழத்துப் படைப்பாளிகளுக்கு வழங்கப்படுவதில்லை. கோமல், சுஜாதா, மாலன், வாசந்தி, மற்ற சில சிறு பத்திரிகைகள் கொடுக்கிற அறிமுகங்கள்தான் எங்களுக்குக் கிடைக்கின்றன. ஆனால் இந்தியத் தமிழ் எழுத்தாளர்களை, கலைஞர்களை முழுமையாகவும் நிறைவாகவும் இனங்காணும் போக்கு ஈழத்திலேயும் சரி, வெளிநாடுகளிலும் சரி, இலங்கைத் தமிழர்களிடம் காணக் கூடியதாக இருக்கிறது.

✱ வெளிநாடுகளில் ஈழத் தமிழர்களை எப்படிப் பார்க்கிறார்கள்?

✱ அங்குள்ள மனிதாபிமான அமைப்புகள் இலங்கை அகதிப் பிரச்சினைகளை ஆராய்கிறார்கள், நுணுகிப் பார்க்கிறார்கள். இனி மூன்றாம் உலக நாடுகள் எங்களின் கலை இலக்கிய முயற்சிகளில் பங்கேற்கும் வாயப்புகள் உள்ளன. சிறுகதை, நாடகங்களில் அதிகமாக எதிர்பார்க்க முடி்யவில்லை. ஆனால் கலைகள் மூலம், நாங்கள் காட்டுமிராண்டிகள் அல்ல என்பதைக் காட்டக் கூடியதாக இருக்கிறது. அதனால் அங்குள்ள அனுதாபங்கள் கொண்ட அமைப்புகளோடு சேர்ந்து 'ப்ரீசலாமி' என்ற நாடகத்தை ஆங்கிலம், ஜெர்மன், தமிழ் ஆகிய மூன்று மொழிகளில் கருத்துச் சேரும்படி அமைத்தோம். அந்த நாடகம் ஸ்விட்சர்லாந்தில் 36 முறை மேடையேறியது. அதை ஒட்டி. பத்திரிகைகளில் பெரிய அளவில் விமரிசனங்கள் வெளியாயின. எங்களின் அகதி வாழ்க்கையான காரணங்களையும் ஆராய்ந்தன. ஜெர்மன் மொழி பேசப்படுகிற நாடுகளில் உள்ள டி.வி., ரேடியோ, பத்திரிகைகள் பேட்டி கண்டன. இப்படி நடப்பன ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தாவிட்டாலும், ஐரோப்பாவிலே தமிழ் மக்கள் மீது சகிப்புத் தன்மையையும் அனுதாபத்தையும் எற்படுத்தியதாகப் பத்திரிகைகள் எழுதின. இப்படி ஒவ்வொரு நாடகத் தமிழ்க் கலைஞர்களும் அங்குள்ள அமைப்புகளுடன் சேர்ந்து ஈழத் தமிழ்ப் பிரச்சினை

களைச் சொன்னதோடு, தமிழ் மக்களின் பொது, கலைச் சிறப்பு ஆழங்களை, இந்தியத் தமிழ்க் கலைஞர்களை வரவழைத்து அறிமுகம் செய்து, ஓர் அந்தஸ்தை அங்கீகாரத்தை ஏற்படுத்திக் கொண்டார்கள். படிப்படியான ஒரு மனமாற்றம் எல்லா நாடுகளிலும் எற்பட்டு வருகிறது.

✱ ஈழத் தமிழர்கள் இந்தியத் தமிழர்களிடம் என்ன எதிர்பார்க்கிறார்கள்?

✱ எங்களின் உரிமைப் போராட்டத்தில் யாரும் பங்கேற்கத் தேவையில்லை. நாங்களே பார்த்துக் கொள்கிறோம். எங்களுக்கு மத்தியஸ்தம் செய்யவோ அல்லது வழி சொல்லித் தரவோ யாரும் எதிர்பார்க்கவேயில்லை. மனித உரிமை மறுக்கப்படுகிற மக்களுக்காக , சுதந்திரமாக வாழுகிற ஒரு இனம் தார்மீகக் குரல் எழுப்ப வேண்டுமென எதிர்பார்க்கிறோம். நாங்கள் அடக்கப் படுவது தவறு என்று சொல்லக் கூட, தமிழ்நாட்டில் துணிச்சல் இல்லை. தெரிந்தொ தெரியாமலோ ஈழத் தமிழர்களை உலக நாடுகள் சந்தோஷமாக அணைத்துக் கொண்டன. அரவணைத்தன. ஆனால் தமிழகம்தான் முதலில் அடித்து விரட்டியது. இது மிகவும் துயரமானது. இதைத் தமிழ் மக்கள் ஒரே குரலில் எதிர்க்காமல் இருப்பது அதிர்ச்சியைத் தருகிறது.

✱ மீண்டும் நாடகத்திற்குத் திரும்பலாம். ஓர் அடிப்படையான கேள்வி. நாடக நடிகர்களுக்குப் பயிற்சி ஏன்?

✱ என்னைப் பொறுத்தவரையில், நடிகர்கள் ஒரு மந்தைக் கூட்டம் மாதிரி வசனங்களை ஒப்புவிக்காமல், ஒவ்வொருவரும் தன் ஆளுமைக்கு ஏற்பவும் தேவைக்கேற்பவும் பயிற்சி பெற வேண்டும். என்னுடைய பயிற்சியில் சத்திய உணர்வு இருக்க வேண்டுமென்பதை வலியுறுத்துகிறேன். அதாவது பொய்மை யான அணுகுமுறை அறவே அகற்றப்பட வேண்டும். இதற்கு ஒரே வழி, நடிகன் தன் பலத்தை அறிந்து பலவீனங்களை அறிந்து தன்னைப் புரிந்து கொள்வது அவசியம். அதற்கேற்ப மூச்சுப் பயிற்சி, அசைவுப் பயிற்சி, சுயபிரக்ஞைப் பயிற்சி போன்றவற்றை முழுமையாக அவன் பெற வேண்டும். அப்படிப் பெறுகிற நேரம் அகங்காரம் அழிந்து போகும். எளிமை மேம்படும். அதிலிருந்து சிறப்பு உதயமாகும்.

✱ தமிழ் வழிப் பயிற்சி என்று சொல்கிறீர்களே அது என்ன?

✱ உடலில் 'மூலம்' என்று நாம் எதைத் தமிழில் கூறுகிறோமோ, அந்த உறுப்பிலிருந்து நம் மூச்சைப் பிறப்பிக்கலாம் என்பதை உணர்த்துவது. தமிழில் மூலம் என்பதே அதன் அர்த்தத்தை உணர்த்துகிறது. மூலமும் உந்தியும் மூச்சாலும் தளர்வாலும் இணைக்கப்படும்போது, அந்த முக்கலில் விதானம் பலமடையும். அதிலிருந்து மூச்சையும் மனஉறுதியையும் வளர்க்கலாம் என்பது சித்தர்கள் காலங்காலமாகச் சொல்லி வரும் உண்மை. இதை அடிப்படையாக வைத்து என் ஆய்வுகளை மேற்கொண்டேன். இதனால் உடலில் பல உள்ளார்ந்த நோய்கள் கூடக் குணமடைவதைக் கண்டோம். இப்போது தமிழகம் வந்த வேளையில் சில சித்த யோகிகளோடு உரையாடிய போது, தங்கள் மூதாதையர் இவற்றைக் கையாண்டதை அவர்கள் தெரிவித்தார்கள். மூச்சை அடக்குதல் தமிழ்நாட்டில் காலங்காலமாக நிலவுகிறது. முரட்டுத்தன மாக அல்லாமல் ஆரோக்கியமாக எப்படிப் பயன்படுத்துவது என்பதை ஐரோப்பிய நாடகப் பட்டறைகளில் உதாரண உபதேசங்களுடன் நிறுவி, தமிழ் மக்களிடையே காலங்காலமாக நிலவி வரும் உடல் கட்டுப்பாட்டை ,உறுதியாக மற்றவர்களுக்கு எடுத்துச் சொல்வதில் வெற்றி காணவும் முடிந்தது. மேலை நாட்டவர்கள் தங்கள் நாட்டின் நாடக முயற்சிகளில் புதுமைகளைப் பற்றிப் பேசும்போது, தமிழ் நாடக முயற்சிகளில் இவை எவ்வளவோ பழமையானவை என்பதை உதாரணங்களோடு எடுத்துக் காட்டி, அவர்களைத் திகைக்க வைக்கவும் முடிகிறது. ஆழமாக வேரோடிய தமிழனின் ஒரு கடுகளவு மூளையாக, மேற்கேயே இருந்து எங்கள் கருத்தை உணர்த்துவது எனக்கு மனநிறைவாக இருக்கிறது.

✱ எந்த மாதிரியான நாடக முயற்சிகளைத் தற்போது மேற்கொள்கிறீர்கள்?

✱ ஃபோரம் தியேட்டர் (Forum Theatre) என்பதை முழுமையாகப் பயன் படுத்தினோம். பிறகு இன்விசிபிள், அதாவது கண்ணுக்குத் தெரியாத (Invisible Theatre) அரங்கை எங்களின் வடிவத்தில் காட்டினோம். இப்போது இன்ஸ்டண்ட் தியேட்டர் என்கிற உடனடி அரங்கைக் கையாள்கிறோம். இதைப்

பயிற்சி பெற்ற நடிகர்களைக் கொண்டு உடனே செய்ய முடிகிறது. உதாரண மாக, ஈழத்தில் ஒரு சம்பவம் நடக்கும்போது, கடிதம் மூலம் அதை அறிந்து நடிகர்களுடன் பேசி அன்றே தயாரிக்கிறோம். அப்படித் தமிழகத்திலிருந்து ஈழ மக்களை ஏற்றிச் சென்ற முதல் கப்பல் சம்பவத்தை, அன்றே நடந்த கலை விழாவில் 'களரி ஓர் அரங்க இயக்கம்' நடிகர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கப் பட்டது. உடனே பிறந்த பாடலும் அந்த நாடகத்திலும் இடம் பெற்றது. அது பெரிய பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. இந்த மாதிரி செய்யப்படும் 'உடனடி அரங்கு' ஒரு வளமிக்க நாடகக் குழுவின் எதிர்கால அரங்காக அமையும். ஆனால் பயிற்சியில்லாமல் அதைக் கையாண்டால் குரங்கின் கை மாலையாகச் சீரழியும்.

✱ லண்டனிலிருந்து வந்து தமிழ்நாட்டில் இரண்டு மாதத்திற்கு மேல் இருக்கிறீர்கள். பல நாடகங்களைக் கண்டீர்கள். பல நாடகக் கலைஞர்களைச் சந்தித்தீர்கள். இங்குள்ள சூழல் எப்படித் தெரிகிறது?

✱ நான் தமிழ்நாட்டுக்கு வருவது முதல் முறை இது. இங்கு வருவதற்கு முன்பு நாடகம் பற்றி சே. இராமானுஜம், மு. ராமசாமி, ந. முத்துசாமி, ஞாநி, கோமல் சுவாமிநாதன் இப்படிப்பட்டவர்களின் எழுத்துக்கள்தான் எனது சாளரமாக இருந்தன. வந்த நாளன்றே நாடகவெளி நடத்திய நாடக விழா. அதில் முதல் நாளன்று முருகபூபதி என்ற, பாண்டி நாடகப் பள்ளி மாணவரின் 'சரித்திரத்தில் அதீத மியூசியம்' என்ற நாடகம் பார்த்தேன். அது ஒரு நெறியாட்சி சிறப்பமைந்த நாடகம். மறுநாள் வேலு சரவணனின் 'கொடியரளி' என்ற நேர்த்தியான நாடகத்தைக் கண்டேன். வேறொரு இடத்தில் பிரசன்னா ராமஸ்வாமி ஓர் அரங்க உணர்வோடு நெறிப்படுத்திய அம்பையின் சிறு கதையை மேடைப்படுத்திய நாடகம். பிறகு சென்னைக் கலைக் குழுவினரின் நாடகங்களைப் பகல் நேரத்தில் நூற்றுக்கணக்கானவர்களோடு ஓர் அலுவலகக் கூடத்திற்குள் கண்டேன். கட்டிடத்தின் வெளிப்பகுதியிலிருந்து மேடைக்கு நடிகர்களை மேள தாளத்தோடு அழைத்து வந்தார்கள். நடிகர்கள் ஓடி அனுபவித்து நடித்தார்கள். தாள-லயம், ஒருவரோடு ஒருவர் இணைந்து

ஊடாடிய விதம் ஆகியன ஒரு காத்திரமான வளர்ச்சியைக் காட்டியது. கல்வி அறிவு வகையில் அரசு அதிகம் அக்கறை எடுக்காத நாட்டில் சமூகப் பிரச்சினைகளை மக்களிடம் எடுத்துச் செல்லும்போது, அதிலும் தெரு, சந்தைகளில் நடத்திக் காட்டும்போது, நாடகம் ஒரு சமூகக் கருவியாக அல்ல பலமான ஆயுதமாக மாறுகிறது. இதனால் நாடகத்திற்கு ஒரு கௌரவம் கிடைக்கிறது. பிறகு சென்னைப் பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர் டாக்டர் அரசு, மங்கை, இவர்களின் ஏற்பாட்டில் கீழ்பெருமாநல்லூர் என்ற குக்கிராமத்தில் முழு இரவு கூத்து பார்க்கச் சென்றேன். கூத்தின் ஆட்ட வடிவங்கள் என்னைத் திகைக்க வைத்தன. வட்டமும் சதுரமும் நட்சத்திரமும் குட்டிக்கரணமும் சூழல் கரணங்களுடன் கொண்ட அசைவுகள் பிரம்மாண்டமாக இருந்தன. இவற்றை நகர்ப்புறத்தினரும் பார்க்கும் வண்ணம். அதன் சிறப்பு - கட்டுக்குலையா வண்ணம் நேரத்தைக் குறுக்கி மேடையேற்றுகிறார்கள் இல்லை என்பது விசனத்தைத் தருகிறது. ஈழத்தில் பேரா. சு. வித்தியானந்தம், சிவத்தம்பி, மௌனகுரு மற்றும் பலர் செய்த பணியை, ந. முத்துசாமியும் நாடகம் படைத்து ஒரு புதுப்பாதை காட்டும் பல்கலை அரங்கமும் ஒரு சமுதாயப் பணியாகவும், ஒரு தமிழ்ப் பணியாகவும் நினைத்து ஏன் ஒன்றுபட்டு இயங்கக் கூடாது என்பது எனது மன்றாட்டமான கேள்வி. தமிழ் நாட்டிலிருந்து மேலை நாடுகளுக்கு வருகிற நாடகங்கள் என்று கூறப்படுபவை அரங்க உணர்வோ, ஒரு சீரான பாத்திரப்புனைவோ இல்லாமல், நட்டமரமாய் நடிகர்கள் நின்று நிகழ்த்தும் சிரிப்புத் தோரண வாந்திகள். தவறிப் போய் வெளிநாட்டார் அங்குப் படியேறிப் பார்த்து, 'இவைதான் தமிழ் நாடகமா?' என்று எம்மைத் தலைகுனிய வைக்கும் சிறுமை நிலையில் துயரப்பட்டு இங்கே வந்தேன். தரமான நாடகங்களைப் பார்த்தேன். எனக்குள் ஒரு புளகாங்கிதம் உண்டாயிற்று. ந. முத்துசாமியின், கூத்துப் பட்டறை, உலக அரங்குக்கு எடுத்துச் செல்லும் வகையில் பெரிய தயாரிப்புகளிலும் ஈடுபட வேண்டும் என்பது என் அவா. அவர்கள் பயிற்சியைப் பொறுத்தவரை தொட்டத் தொட்டமாக நிறையப பெற்றுள்ளார்கள். பார்ப்பதற்குப் பெருமையாக இருக்கிறது. காழ்ப்புணர்வற்ற

ஒரு கருத்துப்பொறாமையாகவும் இருக்கிறது. ஒரு நாடகம் நீண்டகால தயாரிப்பில் இருக்க வேண்டும் என்பது எனது பிடிவாதம். ஒரு முறையாக வளர்க்கப்பட வேண்டும். வெவ்வேறு நிலையிலுள்ள ஒரு கர்ப்பிணித் தாயைப் போல, கூத்துப் பட்டறையும் தகுதியானவற்றைத் தேர்ந்தெடுத்துச் சமகாலப் பிரச்சினைகளை, தமிழ் மரபில் வேரூன்றிய பல்வேறு கலை வடிவங்கள் மூலம் உலகுக்கு எடுத்துக் காட்டக் கூடிய வகையில், ஒரு நேர்த்தியான தயாரிப்பை உலகத்திற்குத் தர வேண்டும். உலகமெல்லாம் பரவி வாழும் தமிழர்கள், குறிப்பாக ஈழத் தமிழர்கள் அத்தகைய முயற்சிகளுக்கு நிச்சயமாக உலகெங்கிலும் மேடைகள் தருவார்கள். அதுவே எம்மொழிக்கும், தமிழ்ச் சமூகத்திற்கும் பெருமை சேர்ப்பதாக அமையும். அது எனது ஆவல்; நம்பிக்கையும் கூட.

(சந்திப்பு : சி. அண்ணாமலை)



28. அரங்க ஆட்டம் : மரபும் நவீனமும்

அஸ்வகோஷ்

அரங்க ஆட்டம் எனும் சொல் பொதுவில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒரு களத்தில் (அரங்கில்) திரட்டப்பட்ட ஒரு கூட்டத்தின் (பார்வையாளர்களின்) முன்னே நிகழ்த்தப்படும் எந்த ஒரு நிகழ்வையும் (ஆட்டத்தையும்) குறிப்பது ஆகும். இச்சொல் அதன் விரிவான அர்த்தத்தில் அரங்க ஆட்ட வகைகளான வில்லுப்பாட்டு, கதாகாலட்சேபம், நாட்டியம், தெருக்கூத்து, நாடகம் முதலியவை பல்வேறு அரங்க நிகழ்வுகளையும் குறிப்பதால் நாடகமும் அரங்க ஆட்ட வகைகளுள் ஒன்றாகவே கொள்ளப்படுகிறது. என்றாலும் அரங்க ஆட்ட வரலாற்றில் அதன் படிப்படியான வளர்ச்சியின் பல்வேறு அம்சங்களையும் நாடகம் தன்னகத்திலே ஸ்வீகரித்துக் கொண்டுள்ளதால், இன்று அரங்க ஆட்டம் எனும் சொல் பொதுவில் நாடகத்தையே குறிப்பதாகவும் வழக்கில் கருதப்பட்டு வருகிறது.

மனித வாழ்வு தோன்றிய காலம் தொட்டே கலை என்பது அவ்வக்கால வாழ் நிலைகளுக்கேற்ப ஏதோ ஒரு ரூபத்தில் மனித வாழ்வின் பிரிக்க முடியாத ஒரு அம்சமாகவே நிலவி வந்திருக்கிறது. இப்படி மனித வாழ்வின் வரலாற்றோடு பின்னிப் பிணைந்ததால் வளர்ச்சியுற்று வந்துள்ள பல்வேறு கலை வடிவங்கள்- ஆடல், பாடல், இசை, சிற்பம், ஓவியம், நாட்டியம், இலக்கியம் ஆகிய எல்லாக் கலைகளையும் அல்லது எல்லாக் கலை வடிவங்களது கூறுகளையும் நாடகம் தன்னிடத்தில் உள்ளடக்கியுள்ளதால் நாடகம் எல்லாக் கலைகளதும் 'முழுமை' என்று கொள்ளப்பட்டு வருகிறது.

இப்படிப்பட்ட இந்த நாடகக்கலை வளர்ச்சியுற்ற விஞ்ஞானங்களின் தீவிரக் கண்டுபிடிப்பாக 1895ல் சலனப் படங்கள் தோன்றுகிற வரைக்கும், அதற்குப் பிறகு 1931ல் பேசும்படங்கள் தோன்றுகிற வரைக்கும், இதுவே மனித குலத்து வெளிப்பாட்டின் மிக உயரிய கலை வடிவமாகத் திகழ்ந்து வந்தது. என்றாலும், பேசும் திரைப்படங்கள் வந்து பெருமளவில் நாடகக் கலையைப் பாதித்து,

அதன் அஸ்திவாரங்களையே ஆட்டங்காணச் செய்து நிலைகுலுங்க வைத்த போதிலும் எந்த ஒரு கலை வடிவமும் அது, அதற்கு உரிய பல பிரத்யேக அம்சங்களைக் கொண்டு தன் ஜீவிதத்தை நிலை செய்து கொண்டு வந்து உள்ளதைப் போலவே நாடகமும் அக்கலைக்கே உரிய பல பிரத்யேகமான சிறப்பம்சங்களால் தன்னை நிலைசெய்து கொண்டு ஒரு உயிரோட்டமுள்ள கலையாக ஜீவிதம் செய்து கொண்டு வருகிறது.

இப்படிப்பட்ட இந்த நாடகக்கலை இந்தியா பூராவும் அதன் கருப் பொருளிலும் நிகழ்த்து முறையிலும் பல்வேறு மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகி, புதிய பல சாதனைகளை நிகழ்த்தி வளர்ச்சியும், முன்னேற்றமும் கண்டு கொண்டிருக்கும் சூழலிலும் தமிழகம் மட்டும் நீண்ட நெடுங்காலமாக இந்த வளர்ச்சியோடு தன்னை ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்ளத் தவறி எந்த ஒரு முன்னேற்றத்திற்கும் தன்னை ஆட்படுத்திக் கொள்ளாமல் மிகவும் பின்தங்கியே வந்திருக்கிறது. இருந்தபோதிலும் கடந்த ஒரு மூன்று நான்கு ஆண்டுகளாக மட்டும் தமிழகத்திலும் லேசாய், சற்று விழிப்புணர்ச்சி தோன்றித் தன்னைச் சுற்றியும் இதர மாநிலங்களிலும் நாடகத் துறையில் நிகழ்ந்துவரும் பல்றே மாற்றங்களை, வளர்ச்சிகளை உன்னித்துக் கவனிக்கத் தொடங்கியுள்ளது.

இக்கவனிப்பும் தமிழகத்தில் கடந்த பல பத்தாண்டுகாலமாகத் தன்னை இத்துறையில் ஸ்திரப்படுத்திக் கொண்டு தனக்கென நிரந்தரமான பார்வையாளர்களையும் கொண்ட நிறுவன வகைப்பட்ட எந்த ஒரு நாடக சபாவிலிருந்தும் எழவில்லை. இச்சபாக்கள் வழக்கமான தன் அங்கத்தினர் களின் திருப்திக்கும், வாடிக்கையாக வரும் பார்வையாளர்களைக் கிச்சு கிச்சு மூட்டிப் பல்லிளிக்கச் செய்து அனுப்புவதையே தங்கள் தொழிலாகக் கொண்ட சில்லறை சேட்டைகளுக்கும் ஆட்பட்டுப் போய் இதையே தங்கள் சாதனை களாகவும் மகிழ்ந்து பெருமிதப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் சூழலில் இப்படிப்பட்ட நிறுவன வகைப்பட்ட நாடக சபாக்களுக்கு அப்பாலேயே, இப்படிப்பட்ட விழிப்புணர்ச்சி தோன்றியிருக்கிறது.

மற்றும்

''இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பல்வகைக் கூத்தின் விலக்கினிற் புரிந்து
பதினோர் ஆடலும் பாட்டும் கொட்டும்''

முதலான வரிகளாலும், நாடகம் ஒரு உன்னத நிலையில் இருந்ததாக உணரப்பட முடிகிறதே தவிர அந்த 'உன்னதம் எழுத்து வடிவில் எதுவும் நமக்குக் கிட்டவில்லை. அதோடு பரதம், அகத்தியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல். செயிற்றியம் முதலிய பல நூல்கள் இருந்து வந்ததற்கான குறிப்புகள் மட்டுமே கிடைக்கப் பெறுகிறதே தவிர நூல்கள் எதுவும் கிட்டியபாடில்லை.

எல்லாவற்றுக்கும்

''பஃறுளியாற்றுடன் பன்மலை யடுக்கத்துக்
குமரிக் கோடும் கொடுங்கடல் கொள்ள''

என்ற சிலப்பதிகார மதுரைக்காண்ட காடுகாண் காதை வரிகளையே சமாதானமாகக் கொண்டு. அனைத்தும் கடலால் கொள்ளப்பட்டதாகவே கருத வேண்டியிருக்கிறது.

இந்தியா முழுவதும் 9, 10ம் நூற்றாண்டில் தீவிரம் கொண்ட பக்தி இயக்கம் தமிழகத்தில் 6, 7ம் நூற்றாண்டிலேயே துவங்கியும், அக்கால நாடகங்கள் என்று எதுவும் நமக்குக் கிட்டியபாடில்லை. தஞ்சை பெரிய கோயில் விஜய ராஜேந்திரனால் இயற்றப்பட்டு நிகழ்த்தப்பட்டதான ராஜ ராஜேஸ்வர நாடகம் (கி.பி. 985-1017) அறியப்படுவதும் கல்வெட்டுக்கள் மூலமேயன்றி வேறல்ல.

இவ்வகையில் தமிழ் மண்ணில் செழுமையான ஒரு நாடக மரபு இருந்ததாக அறியப்பட்டாலும், அம்மரபின் வளமை நமக்குக் கிடைக்கப் பெறாததும் கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டின் வாழ்ந்த அரசர் அசோகர் புத்தமதத்தைத் தழுவி நாடக நிகழ்வுகளைத் தடை செய்ததும், கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிலிருந்தே சமஸ்கிருத நாடகக் கலையின் வீழ்ச்சியுமாகப் பல்வேறு காரணங்கள். வெகு வேகமாகப் பற்றிப் பரவி வரும் பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளுக்கு எதிராக ஒரு வலுவான தாக்குப் பிடிக்கக் கூடிய மரபாக் இந்திய நாடக மரபை வளர்ச்சியுறச்

செய்திருக்கவில்லை. தவிரவும் இப்பார்சி நாடகக்குழுக்கள் அதன் கருப் பொருளில் இந்திய மண்ணின் இதிகாசங்களாக இராமாயண, மகாபாரதச் சம்பவங்களையே கொண்டிருந்தன. இன்னும் பிற புறச்சூழல்களும் இப்பார்சி நாடகக் குழுக்களின் வீச்சை எதிர் கொள்ளத் திராணியற்றவைகளாக இருந்தன

எனவேதான் தமிழகத்திலும் இம்மண்ணின் தொன்மை மரபுகள் ஏதும் உயிரோடு இல்லாத சூழலில், இப்பார்சி கம்பெனிகளின் நாடகத்தையே மரபாக ஏற்றுக்கொண்டு, அதன் பாதிப்பில் அதே பாணியில் நாடகக் குழுக்களும் தோன்றலாயின. அப்படித் தோன்றியவைகளே 1910 சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 'சமரச சன்மார்க்க நாடக சபாவும், 1891ல் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'சுகுணவிலாச சபாவும்', 1933ல் நவாப் ராஜமாணிக்கத்தின் 'மதுரை தேவி பால விநோத சங்கீத சபாவும் இன்னும் பிறவும்.

இவ்வகையில் தோன்றிய பார்சி நாடகக் குழுக்கள், அதன் பாதிப்பில் தோன்றிய பல்வேறு நாடகக் கம்பெனிகள், புராண இதிகாசக் கதைச் சம்பவங்களையும், அதையொட்டிய இசைப்பாடல்களையும் குறிப்பாகச் சிறந்த குரல்வளம் மிக்க பாடகர்களையுமே பிரதான்மாகக் கொண்டு, நமது மண்ணுக்கும் கலாசாரத்துக்கும் கொஞ்சமும் சம்பந்தமில்லாத மூன்று நான்கு திரைச்சீலைகளையே காட்சி மாற்றமாக உணர்த்தி, சுருக்கமாக, நாடகப்பாங் கான அம்சங்கள் தவிர மற்ற அனைத்தையும் மேடையிலே கொண்டு, வியாபாரம் ஒன்றையே பிரதானமாக, அதற்காகவே பல அபத்தங்களையும் நாடகமாகக் காட்டி, தொழிலில் தங்களுக்கு நசிவு ஏற்படாதவாறு மிக எச்சரிக்கையோடு ஜீவிதத்தை நடத்தி வந்தன.

இப்படிப்பட்ட வியாபாரக் கம்பெனிகள் 20ம் நூற்றாண்டின் முதல் இருபது ஆண்டுகள் வரைக்கும் , இந்திய மண்ணில் நிகழ்ந்த எந்த ஒரு அரசியல், சமூகப் பொருளாதார மாற்றத்தையும் கருத்தில் கொள்ளாது. இப்பிரச்சினைகளிலிருந்து தங்கள் மேடைகளை அந்நியப்படுத்தி எந்த விதத்திலும் சங்கடத்தைத் தோற்றுவிக்காத புராண இதிகாச கதைச் சம்பவங்களிலேயே தங்களை மூழ்கடித்துக் கொண்டு சமூகப் பிரச்னைகளிலிருந்து ஒதுங்கியிருந்தன.

கலை இலக்கியம், நிலவும் வாழ்வின் உண்மைகளை, சமுதாய அமைப்பைத்தெளிவுபடுத்தி மக்களுக்கு உணர்த்தவும், விழிப்படையச் செய்யவும் அவர்களுக்கு உதவுவதாக இருக்க வேண்டும் என்பதில் அக்கறையோடு இயங்கி வரும் சிறுபான்மை எண்ணிக்கையரிடமிருந்தே இவ்விழிப்புணர்ச்சி தோன்றியிருக்கிறது. தங்கள் நோக்கங்களுக்கும் குறிக்கோள்களுக்கும் ஏற்ப, கலை இலக்கியச் சாதனைகளைக் கொண்டு வந்த இவர்கள் நாடகக்கலையின் வீச்சை, அதன் விஸ்தாரமான பாதிப்பையுணர்ந்து இத்துறையிலும் தங்கள் தங்கள் முயற்சியை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளவேண்டும் என்றே ஆர்வத்திலும் அக்கறையிலும் பிறந்ததே இவ்விழிப்புணர்ச்சி.

இன்று இவர்கள் தமிழகம் பூராவும் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய சிறுசிறு குழுக்களாக இயங்கி அங்கங்கே தங்கள் சொந்த முயற்சியில் நாடகங்களைத் தயாரித்து இயக்கிக் கொண்டிருப்பவர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்கள் நாடகத்துக்கெனப் பிரத்யேக மேடையெதுவுமின்றித் தெருவில் பூங்காவில், நடைபாதைகளில், பேருந்து நிலையங்களில், சந்தைத் தோப்புகளில், மக்கள் கூடுமிடமாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஏதாவதொரு களத்தில் தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகிறார்கள். இவர்களது நாடகங்களுக்கு, பிரத்யேக காட்சியமைப்புகள், வண்ண விளக்குகள், மிகை ஒப்பனைகள், மேடைப் பொருட்கள், எதுவும் தேவைப்படுவதில்லை. கிடைக்கும் வாய்ப்புகள், உள்ள சாத்யப்பாடுகளுக்கேற்ப, தங்கள் திறமையாலும் தேர்ச்சியாலும் இவர்கள் மிக எளிமையான முறையில், மிகச் சிக்கனமான பொருட்செலவில் தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகிறார்கள்.

இவர்கள் தங்களது நாடகங்களை எந்த ஒரு சங்கத்துக்கும் நிதி திரட்டுவதற்காகவோ, அல்லது காசு கொடுத்து டிக்கெட் வாங்கிக் காத்திருப்ப வர்களுக்குத்தான் நாடகம் என்பதாகவோ இல்லாமல், இலவசமாகத் தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தி, நிரந்தரமான எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட அரங்கிற்குள்ளும் நாடகத்தைச் சிறைப்படுத்தி அவ்வரங்கை நோக்கி வரச்செய்து மக்களை நிர்ப்பந்தப்படுத்தாமல் மக்கள் இருக்குமிடம் நோக்கித் தங்கள் நாடகங்களைக்

கொண்டு சென்று அவர்கள் மத்தியில், அவர்களின் மேம்பாட்டுக்காகவே இவர்கள் தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகிறார்கள்.

தினசரி, வாராந்திர, மாதாந்திர, சஞ்சிகைகளில் இடம்பெறும் கலைச் செய்திகளின், இச்செய்திகளைத் தரும் 'கலை விமர்சகர்களின்' கவனிப்புக்கு அதிகம் ஆட்படாமல் பத்திரிகைகளால் அதிகம் பாராட்டுப் பெறாமல் அல்லது பாராட்டுக்குக் காத்திருக்காமல் படாடோபம் எதுவுமின்றித் தங்கள் முயற்சி களைத் தொடர்ந்து செய்து வருபவர்கள் இவர்கள்.

'நாடகம்' என்பதே பிரத்யேக மேடை, காட்சியமைப்புகள் வண்ண விளக்குகள், மொத்தை மொத்தையான ஒப்பனைகள், பளீர் பளீரென டாலடிக்கும் ஆடையலங்காரங்கள், ஒரு லாரி லோடு ஏற்றுமளவுக்கு மேடைப் பொருட்கள், ஒரு டஜன் இசைக்கருவிகள் கொண்ட வாத்யக் குழுக்கள் இத்யாதிகள் கொண்டதாகத் தான் இருக்க வேண்டும். அல்லது இருக்கமுடியும் என்கிற பாமரக் கருத்துக் கொண்ட அல்லது இப் பாமரக் கருத்தையே தங்கள் மேதா விலாசத்தை வெளிப்படுத்தும் கருத்தாகக் கருதி ஏதோ தாங்களே நாடகக்கலையின் ஏகபாரம்பர்ய வாரிசுகளாகச் சுவீகாரம் கொண்டாடிக் கொண்டு வரும் பலர், இப்படிப்பட்ட நாடக முயற்சிகளையெல்லாம் இதெல்லாம் ஏதோ சும்மா வெளி நாட்டு அல்லது ஐரோப்பிய இறக்குமதிச் சரக்கு, இதுவெல்லாம் சாதாரண மக்களுக்குப் புரியாது என்பதாக, தங்கள் பாண்டித்வத்தை விளம்பரம் செய்து கொள்ளும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

ஆனால் உண்மையில் இவை எது மரபு, எது நவீனம், எது அந்நிய தேசத்து இறக்குமதி என்று ஆராய அக்கறைப்பட்டுக் கொள்ளாதவர்கள் அல்லது இறக்குமதிச் சரக்கையே மரபாகக் கருதி மயங்கிக் கொண்டிருக்கும் மேலோட்டத்தனமான பார்வை கொண்டவர்களின் பொறுப்பற்ற பிதற்றல்களே தவிர வேறல்ல என்பது நமது மண்ணின் மரபை நோக்க, நம்மால் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

கி.மு. 5ம் நூற்றாண்டின் கிரேக்க; கி.மு. 3ம் நூற்றாண்டின் ரோமானிய நாடகங்களின் தொன்மையளவுக்கு எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் கிடைக்கப் பெறும் தொன்மை இந்திய மண்ணுக்கு இல்லையென்றாலும், எந்த ஒரு பகுதி மக்கள் வாழ்க்கையிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் நாடகத்துக்கான நிகழ்காட்சிகள் அவர்களது வாழ்வின் ஒரு பிரிக்க முடியாத கலை வடிவமாய் அம்சம் கொண்டிருந்ததைப் போலவே இந்திய மண்ணிலும் வேத கால நாகரிகம் தொட்டே நாடகங்கள் இடம் பெற்று வந்திருக்கின்றன என்பதற்கு நமக்குச் சான்றுகள் கிடைக்கப் பெறுகின்றன.

இக்காலம் தொட்டு இயங்கி வந்த நாடகங்கள் எழுத்து வடிவில் நமக்குக் கிடைக்கவில்லையென்றாலும், கி.பி. முதல் மூன்று நூற்றாண்டு வாக்கில் எழுதப்பட்டதாகக் கருதப்படும் பரதமுனியின் 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' என்னும் நூல்; இந்நூல் தோன்று முன்பே இந்திய மண்ணிலும் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தன என்பதை ஊர்ஜிதப் படுத்துகின்றது.

தவிரவும், கிட்டத்தட்ட 5,000 நூற்பாக்களுடன் கூடிய இந்நூல் நாடகம் அதன் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கேற்ப வகைப் பிரிவுகள், எவ்வெவ்வகை நாடகங்கள், ஒருநாளின் 'எவ்வெக்காலப் பொழுதுகளில் நிகழ்த்தப் பெறவேண்டும். நாடகம் நிகழ்த்தப் பெறுவதற்கான களம், நாடக வகைகள் குறித்த பல்வேறு விளக்கங்கள், ஒவ்வொன்றினதும் உபபிரிவுகள் ஆகிய பல்வேறு வரையறுப்புகள், விதிமுறைகள், அக்காலத்திலேயே நமது மண்ணிலும் நாடகக்கலை எந்த அளவு உன்னதம் பெற்ற கலையாக நிகழ்ந்து வந்திருக்கிறது என்பதையும் தெரிவிப்பதாக உள்ளது.

இந்த நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் சொல்லப்பட்ட இலக்கணங்களுக்கு ஒப்ப தயாரித்து நிகழ்த்தப்பட்டதாக அறியப்படும் கி.பி. 5ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த காளிதாசனுடைய நாடகங்கள், காளிதாசனுக்கு முற்பட்டவராகவும், பிற்பட்டவராகவும் முறையே அறிய வருகிற பாசா, பவபூதியினுடைய நாடகங்கள், ஆகப்பொதுவில் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் என அழைக்கப் பெறும் இந்நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்ட முறை, இதுவே நமது இந்திய மண்ணுக்குரிய நாடக மரபாகக் கொள்ளப் படுகின்றன.

இந்த மரபுப்படி, எந்த ஒரு நாடகமும் அது நிகழ்த்தப்படுவதற்கு உரிய களம் (அரங்கம்) முதலில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. இது நிரந்தரமாக நிர்மாணிக்கப் பட்ட எந்த ஒரு அரங்கையும் குறிப்பது அல்ல. கோயில் முற்றங்கள், நந்தவனங்கள், மந்தைவெளிகள் போன்ற இடங்கள், நாடக நிகழ்வுக்கெனத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு எல்லை கட்டி வரையறுக்கப் பட்டன. வெளிச் சந்தடிகளால் அதிகம் பாதிக்கப்படாது. இப்படித் தேர்ந்தெடுக்கப்படும் இடமே அரங்கமாகியது. இது நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் பருவ காலத்துக்கும் நேரத்துக்கும் காற்று வீசும் திசைக்கும் ஏற்றபடி பார்வையாளர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட திசையில் அமர்ந்து நாடக நிகழ்வை நோக்குமாறு அமையும்.

சுமாராக 64 அடி நீளம் கொண்ட நீள்சதுர வடிவான நீளம் அரங்கம். இது சரியாக இரண்டு பகுதியாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒரு பகுதி மேடையாகவும் (ரங்க பூமி) மற்றொரு பகுதி பார்வையாளர்கள் அரங்கமாகவும் (ரங்கமண்டபம்) அமையும் மேடை மண்மேடிட்டதாகவோ, மரப்பலகைகளைப் பயன்படுத்த உயர்த்தப்பட்டதாகவோ செய்வார்கள். பிறகு மேடையும் இரண்டு பிரிவாக முன்மேடை (ரங்கபிதா) பின்மேடை (ரங்கஷிர்ஷா) எனப் பிரிக்கப்படும். பின் மேடையில் இருபுறமும் இரு வாயில்கள் (நெப்த்யாக்ரிதா) நடிகர்கள் மேடைக்கு வரவும் மேடையை விட்டு வெளியேறவும், இவ்விரு வாயில் களுக்கும் இடையில் வாத்யக்குழு (குதபா) இதைத் தவிரப் பார்வையாளர்கள் அமரும் இடம் பின்னால் செல்லச் செல்ல உயரமானதாக மேடை நிகழ்வு பார்வையாளர்களுக்கு முன் இருப்பவர்களால் மறைக்கப் படாமல் தெளிவாகத் தெரிவதாகப் படிப்படியாக (சோபனாக்கருத்தி) அமையும்.

இவ்வகை அரங்கை அமைப்பவர் சூத்ரதாரி ஆவார். சூத்ர என்பது அரங்கை அமைப்பதற்காக அளவு செய்யும் கயிறு. இந்தக் கயிற்றைக் கொண்டு அரங்கை அளந்து வரையறை செய்து, நிர்மாணித்து நாடகத்தை நிகழ்த்துவதாகச் சூத்ரதாரி என அழைப்பது வழக்கமாயிற்று. இவரே நாடகத்தின் தயாரிப்பாளர், இயக்குநர், நிர்வாகி எல்லாமும். இதிலிருந்தே இக்கால நாடகங்களில் சூத்ரதாரியின் முக்கியத்துவத்தைப் புரிந்து

கொள்ளலாம். நாடக நிகழ்வின் போது மேடைப் பொருட்களைப் பொருத்த வரை, அக்காலத்தில் எவ்வகைப் பொருட்களைப் பயன் படுத்தியதாய்த் தெரியவில்லை. ஒரே ஒரு கல் அல்லது மர ஆசனம், அதுவே சிம்மாசனம், மலை, முகடு, அல்லது வீட்டின் கூரை மற்றப்படி எவ்விதப்பொருட்களையும் மேடையில் கையாண்டதில்லை. ஒவ்வொரு காட்சியிலும் அக்காட்சியில் தோன்றும் நடிகர்களே தங்கள் சம்பந்தப்பட்ட காட்சியைத் தத்ரூபமான நடிப்பின் மூலம் - பொருட்கள் இல்லாமலே 'பாவித்துச்செய்தல்' ஆகிய திறமை மூலம் - தன்மையை நிறுவ வேண்டும் என்பது பொது விதியாகக் கொள்ளப் பட்டு வந்திருக்கிறது.

நாடகம் இடையீடோ, நிறுத்தமோ இல்லாத ஒரு தொடர் நிகழ்வாக இருந்தது. நிரந்தரமான திரை வேலைப்பாடுகள் எதுவும் கிடையாது. தேவைப்படும்போது கையால்பற்றித் தூக்கிப் பிடித்துக் கொள்ளவும், தேவையற்ற போது அப்புறப்படுத்திக் கொள்ளக்கூடியதுமான ஒரே திரை (கரணி) இதுவே காட்சி மாற்றத்தையும், களமாற்றத்தை உணர்த்துவதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. இது தவிரப் பிரத்யேக வேறு எந்த ஏற்பாடுகளும் கிடையாது.

செயற்கையான ஒளியேற்பாட்டு அமைப்புகள், ஏதும் இல்லாத அக்காலத் தில் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பகல் பொழுதுகளிலேயே நடத்தப்பட்டன. காலப்போக்கில் இரவில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களும் தீப்பந்தங்களைக் கொளுத்தி வைத்தே நிகழ்த்தப்பட்டன என்பதால் ஒளி நிரந்தரமாக, மாறுதலுக்குட்படுத்த முடியாததாக இருந்தது என்பதைத் தெளிவு செய்து கொள்ளலாம். ஒலியேற்பாடுகள் பற்றிச் சொல்லத் தேவையில்லை.

இவ்வாறு கி.பி. 7ம் நூற்றாண்டு ஹர்ஷர் காலம் வரை ஒரு உன்னதத்தோடு விளங்கிய சமஸ்கிருத நாடகக்கலை ஒரு பத்து நூற்றாண்டுக் காலம் க்ஷீணித்தது. காளிதாசன், பவபூதியின் உன்னதத்துக்கு, சிறந்த நாடகம் எதுவும் இந்திய மண்ணில் தோன்றாது போனாலும், இந்திய மண்ணின் நாடக மரபு மட்டும் நசிந்து போய் விடவில்லை. கி.பி. 9, 10 நூற்றாண்டு வாக்கில் தோன்றிய பக்தி

இயக்கம் இந்தியா பூராவும் நிலவி வந்த நிகழ்கலைகளைத் தன்வயப்படுத்தி அக்கலைகள் மூலம் பக்திப் பிரச்சாரத்தைத் தொடர்ந்த சமயத்தில், சமஸ்கிருத நாடகக்கலையின் உத்திகளை ஸ்வீகரித்துக் கொண்டு அவ்வப் பிரதேசத்திலும் நிலவிய கிராமியக் கலைகள் புத்துயிர் பெற்றுச் செழிக்கத் தொடங்கின. இச்செழிப்புக்கு அக்கால ராமாயண மகாபாரத இதிகாச சம்பவங்களே கருப்பொருளாகவும் இருந்தன. வட மாநிலங்களில் ராம்லீலா, வங்கத்தில் ஜாத்ரா கர்நாடகத்தில் தசாவதாரா, ஆந்திரத்தில் புரகதா, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து ஆகிய பல்வேறு கலைகள் இப்படிப் புத்துயிர் பெற்றன.

இக்கலைகள் அதன் நிகழ்த்து முறையிலும் உத்தியிலும் சமஸ்கிருத நாடகக்கலையின் பல்வேறு கூறுகளைப் பாதிப்பாகப் பெற்று இயங்கி வருகின்றன. இப்போதும்கூட தமிழகத்தின் வட மாவட்டங்களின் குறிப்பாக வடஆற்காடு, தென்ஆற்காடு சென்னை, செங்கை மாவட்டங்களில் பிரபல்யத்தோடு இயங்கி வரும் தெருக் கூத்து' நிகழ்த்து முறையில் சமஸ்கிருத நாடகக்கலை உத்திகளின் பாதிப்பை முழுமையாகக் காண முடியும்.

வெட்டவெளியான ஒரு திறந்த அரங்கில் வட்டமாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒரு களத்தை நடிப்பிடமாக, வரையறுத்து மேடையின் பின்புறம் வாத்யக்குழு அமர்ந்து, முப்புறமும் பார்வையாளர்களை அமர்த்தி, புராண இதிகாச சம்பவங்களை நாடகமாக நிகழ்த்தும் இத்தெருக்கூத்து குறிப்பிட்ட அந்த ஒரே களத்தையே, பிரத்யேகத் திரைச்சீலைகள் காட்சியமைப்புகள், மேடைப் பொருட்கள் எதுவுமின்றிக் கைகளில் பிடித்து அகற்றும் ஒரே ஒரு திரைச்சீலையை மட்டும் கொண்டு, நிகழ்த்தும் காட்சிக்குத் தக்கப்படி களனை மாற்றியுணர்த்து வதும், பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளைப் பாவித்துச் செய்தல் மூலம் நிறுவுவதும், திரைபிடித்து பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்வதும் ஆகிய அனைத்தும் சமஸ்கிருத நாடகக்கலையின் உத்திகளே.

இவ்வாறு சாஸ்திர பூர்வமாகச் செழுமைப்படுத்தப் பட்ட ஒரு கலையும், அக்கலையின் பாதிப்பில் வளம்பெற்ற கிராமியக்கலைகளும் நமது மண்ணுக்கு மரபாயிருந்த சூழலில், இம்மரபும் சுயேச்சையாக வளர்ந்து ஒரு உயர்ந்த

வடிவத்தை அடைவதற்குமாறாக இம்மரபு கடும் சோதனைக்குள்ளாகிப் பல்வேறு குறுக்கீடுகளையும், மேல் திணிப்பு முடிவையும் எதிர்கொள்ள வேண்டி நேர்ந்தது. மரபு சீரழிந்து நிலைகுலைந்தது. எது மரபு என்பதே உணரப்பட முடியாத அளவுககு சிதைந்து சின்னா பின்னமாகியது.

இந்திய வரலாற்றில் அந்நியப் பொருளாதார வளர்ச்சிகள் அரசியல் சமூகக் கட்டுக்கோப்புகளை மேல் திணிக்கப்பட்டதைப் போலவே இந்திய மண்ணின் கலை கலாசாரங்களின் மீதும் இவை திணிக்கப்பட்டன. இவை கலை இலக்கிய வடிவங்களின் எல்லா மரபுகளையும் பாதித்ததைப் போலவே நாடகக் கலைகளையும் பாதித்தன. நாடக மரபும் திரிந்தது.

கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டு வாக்கில் ஆங்கிலேயர்கள் இந்திய மண்ணைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக ஆக்ரமித்துத் தங்கள் நிலையை இங்கு ஸ்தாபிதம் செய்து கொள்ளத் தொடங்கிய காலத்தில் தங்களது கலாச்சாரத் தேவைக்காக, தங்கள் சொந்த நாட்டின் நாடகங்களை நிகழ்த்தி ரசித்ததானது, ஒரு புதிய நாடகத்தை இந்திய மண்ணுக்கு இறக்குமதி செய்தது. இங்குள்ள படித்த அறிவு ஜீவிகள், நடுத்தரப் பகுதி மக்தள், கல்லூரி மாணவர்களிடையே இந்நாடகங்கள் ஒரு தீவிரப் பாதிப்பை உருவாக்கி, தாங்களும் அது போன்ற நாடகங்களைத் தயாரிக்க ஆர்வமூட்டியது. இவர்கள் முதலில் சில மொழியிலே நாடகங்களை நடித்தும், பின் பிரதேச மொழிகளில் மொழி பெயர்த்தும், பின் இந்தியச் சூழல்களுக்கேற்பப் பெயர்களைச் சம்பவங்களை மாற்றித்தழுவியும் இவ்வகை நாடகங்களை நடிக்கத் தொடங்கினார்கள். இவ்வகை நாடகங்கள் அப்போதைய இந்திய மக்கள் தாங்கள் இதுவரை காணாத ஒரு புதிய அதிசயமாக-அதாவது பாடல் இல்லாது இசையில்லாது ஒரு அசலான நடாக நிகழ்வை நேரில் காணும் அனுபவமாகக் கொண்டார்கள். இதுவரைக்கும் நாடகம் மக்களுக்கு இலவசமாகவே இருந்தது.

ஆனால் இந்த அனுபவம் அதைத் தொடர்ந்த ஆர்வம் பகுதி பகுதியாக ஆங்காங்கே பற்றிப் படர்ந்த சூழலில் பம்பாயைச் சுற்றியுள்ள பார்சிகள் தங்களுக்குள்ள நாடக ஆர்வம் காரணமாக இந்திய மண்ணுக்கேயுரிய புராண

இதிகாசக் கதைகளை ஷேக்ஸ்பியர் நாடகப்பாணி காட்சியமைப்புகள், ஒப்பனைகள் திரைச்சீலைகளுடன் கூடியதாகத் தயாரித்து நிகழ்த்தத் தொடங்கினார்கள். இந்நாடகங்களைத் தயாரிக்கவும் நிகழ்த்தவும் ஆகும் பொருட்செலவினங்கள், இடவாடகை ஆகியவற்றைச் சரிகட்ட நாடகங்களுக்கு இவர்கள் கட்டணம் வசூலிக்கத் தொடங்கியதும், 1853ல் இவர்கள் நிகழ்த்திய விஷ்ணுதாஸ் பாவேவின் 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா' என்னும் நாடகம் ஒரே இரவில் ரூ. 1800/ வசூலைத்தந்ததும் நாடகத்துக்குக் கட்டணம் வசூலிப்பதன் மூலமாகவே செலவுகளைச் சரிகட்டிக்கொள்வதோடு, நடிகர்கள் தங்கள் ஜீவிதத்தையும் பார்த்துக் கொள்ள முடியும் என்ற நம்பிக்கையைத் தர, இதிலிருந்து நாடகக்குழுக்கள் தொழில் முறையாகத் தோன்றி வியாபாரக் குழுக்களாயின. இப்படிப்பட்ட குழுக்கள் இந்தியா முழுவதும் பயணம் செய்து தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தின. இந்தியாவில் எல்லா மாநிலங்களிலும் இதன் தாக்கத்தில் பல்வேறு குழுக்கள் தோன்றவும், இக்குழுக்களும் பார்சி நாடகக் குழுக்களைப் பின்பற்றி வியாபார நாடகக் குழுக்களாக இயங்கியதும் இந்திய மண்ணில் இதையே ஒருமரபாக நிறுவுமளவுக்கு அல்லது இதையே இந்திய மரபாக மயங்கவைக்கும் அளவுக்குத் தீவிரப் பாதிப்புகளை நிகழ்த்தியது.

நமது தமிழ் மண்ணிலும், தமிழின் மிகத் தொன்மையான நூலாகக் கருதப்படும் தொல்காப்பிய நூற்பாக்களுள் காணப்படும் 'பண்ணத்தி' 'புலன்' போன்ற சொற்களாலும்

''நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்''

என்னும் சொற்றொடராலும்

காப்பிய நூல்களுள் தொன்மையானதாகக் கருதப்படும் சிலப்பதிகாரத்துள் அரங்கேற்று காதை வரிகள்

''வேத்தியல் பொதுவியல் என இரு திறத்தின்
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து''

ஆனால் 1919 ரௌலட் சட்டமும் அதைத் தொடர்ந்த ஜாலியன் வாலாபாக் படுகொலையும் முதன் முதலில் இம்மேடைகளைத் தவிர்க்க இயலாதவாறு தேசிய இயக்கத்தின் எழுச்சிகளைப் பிரதிபலிக்க நிர்ப்பந்தித்தன. இதன்பின் தேசிய இயக்கத்தோடே தோன்றிய பல்வேறு சமுதாயச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களான பால்ய விவாகம், விதவைத் திருமணம், மது ஒழிப்பு, வரதட்சணைக் கொடுமை, ஆலயப் பிரவேசம் ஆகிய பிரச்சினைகளையும் தொட்டு பின் 1930க்களில் பகத்சிங் தூக்கிலிடப்பட்டபோது தீவிரம் பெற்று, 1942க்குப் பின் படிப்படியாக இதுவும் சீரழிந்து, 1947க்குப் பின் தங்களது நாடகங்களுக்கு உந்து சக்தியாக இருந்த பிரதான பிரச்னையும் நீர்த்து விட்டதாகக் கருதி மீண்டும் திசை தெரியாது தடுமாறி, தங்கள் மேடைகளில் பொழுது போக்கு அம்சத்தையே மிகைப்படுத்தி, தமது க்ஷீண திசையைத் தேடிக் கொண்டன. இவ்விடைக் காலத்தில் தோன்றிய பேசும் படமும் இதற்குப் பெருமளவு துணைபுரிந்தது. ஆக இப்பார்சி வகை வியாபாரக் கம்பெனிகள் அதன் தோற்ற நோக்கிலேயே மீண்டும் சுருண்டு தமது வியாபார நோக்கையே பிராதனப்படுத்தித் தமது சமாதிகளையும் எழுப்பி, நாடகத் துறையில் எதையும் சாதிக்கச் சக்தியற்றுச் சாவைத் தேடிக் கொண்டு வருகின்றன.

ஆனால் இத்தொழில் முறை வியாபார நாடகக் கம்பெனிகள் தோன்றிய அதே காலப் பகுதியிலேயே, மற்றொரு நாடகப் போக்கும் இந்திய மண்ணில் புத்துயிர் பெற்று எழுந்தது. இது இந்திய மண்ணின் தொன்மையான சமஸ்கிருத நாடகப் பாரம்பர்யத்தை உணர்ந்து அதன் வளப்பத்தில் அதை மறுமலர்ச்சியுற வைக்கும் நோக்கில் அப்பாரம்பரியங்களை நிகழ்காலப் பிரச்னைகளை மேடையேற்றுவதன் மூலம் இந்திய மண்ணின் பாரம்பர்யத்துக்கும், நாடகத்துக்கும் சமகாலப் பிரச்னைகளுக்கு உள்ள உறவை வளப்படுத்துவதற்கு மான முயற்சியாக எழுந்தது. இம்முயற்சியில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்டவர்கள், இறக்குமதிச் சரக்கான ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களின் 'நாடகப்பாங்கான தன்மைகளை' உய்த்து உணர்ந்து கொண்டு, இந்திய சமூகக் கலாசார சூழலைப் புரிந்து சாஸ்திரீய சமஸ்கிருத நாடகத்தின் உத்திகளையும் நிகழ்த்து முறைகளையும் வளப்படுத்தும் வகையில் சமகாலச் சமூகப்

பிரச்சினைகளைக் கருப்பொருளாகக் கொண்ட முழுக்கமுழுக்கவும் இந்தியக் கலாசாரப் பின்னணியிலான இந்தியத் தன்மை கொண்ட நாடகங்களை உருவாக்கத் துணிந்தார்கள்.

வங்காளத்தில் 'பலதார மணத்தை எதிர்த்து' 1854இல் தயாரிக்கப்பட்ட ராம் நாராயணனின் 'குலின்குல சர்பவசா என்னும் நாடகமும் 1860ல் அவுரிச்சாயம் தயாரிக்கும் தொழிலாளர் பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்ட தீனபந்து மிஸ்ராவின் 'நீல்தர்பன்' நாடகமும் 1857 முதல் இந்திய விடுதலைப் போரைப் பின்னணியாகக் கொண்டு ஹிந்தியில் 1872ல் தயாரிக்கப்பட்ட விஷ்ணுதாஸ்பாவேவின் 'ராஜா கோபிசந்த்' நாடகமும், தமிழில் 1920ல் வரதட்சணைக் கொடுமையை எதிர்த்த J.R. ரங்கராஜப்பன் கதையைத் தழுவி, கந்தசாமி முதலியார் நாடகமாக்கிய 'ராஜேந்திரா' நாடகமும், வங்காளப் பஞ்சத்தை மையமாக வைத்து 1942இல் தோன்றிய 'மக்கள் நாடக இயக்கம்' நிகழ்த்திய பல்வேறு நாடகங்களும் ஆகிய பல இவ்வகை முயற்சிகளுக்கு உதாரணங்கள்.

இவ்வகைச் சிந்தனையாளர்கள் மத்தியிலும், சுதந்திரத்திற்குப் பிறகு ஒரு தேக்க நிலைமை, பல்வேறு கருத்து முரண்கள், தத்துவார்த்த மோதல்கள் நிலவிய போதிலும், இவ்வகைச் சிந்தனையின் வலிமை, இச்சிந்தனையைத் தங்கள் பாரம்பர்யமாகக் கொண்டவர்கள் மத்தியில் தொடர்ந்து ஊக்கம் பெற்றுப் பல இளம் தலைமுறையினரை இத்திசைவழிக்கு ஆகர்ஷித்து, இப்போக்கில் தங்களது நாடக முயற்சிகளைத் தொடரத் தூண்டியது. இத்தூண்டல் தற்காலச் சமுதாய யதார்த்தங்களை மேடையிலே நிகழ்த்திக் காட்டவும், அதன் மூலம் நாடகக் கலைக்கும் வாழ்வுக்குமுள்ள உறவை மேலும் மேலும் வலுப்படுத்தவும், நமது மண்ணின் தொன்மையான நாடக மரபைப் புனருத்தாரணம் செய்து வளப்படுத்தவும் உற்சாகமூட்டி வருகிறது.

இப்படிச் சொல்வதன் மூலம், மேற்கூறிய இருவகைப் போக்குகளும் வெவ்வேறாகவும், தனித்தனியாகவும், ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பற்ற வகையிலே தங்கள் வளர்ச்சிப் பாதைகளை மேற்கொண்டதாகக் கொள்ளக்கூடாது. ஒரு

குறிப்பிட்ட காலச்சூழலில் இடையீடாகத் தோன்றிய ஒரு போக்கும், தொன்மை யான மரபை உணர்ந்து அதை மீட்டெடுத்துச் சம காலப் பிரச்னைகளோடு தொடர்புபடுத்தும் ஒரு போக்கும், ஒரே காலத்தில் அருகருகாக நிலவி வந்த சூழலில் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பும், பாதிப்பும், என்பது தவிர்க்கப்பட முடியாதது. சொல்லப் போனால், இறக்குமதிப் பாதிப்பில் தோன்றிய பார்சி வகை நாடக வியாபாரக் கம்பெனிகள் நாடகமற்ற பல அபத்தங்களை மேடையிலே நாடகம் என்று காட்டி நாடகக்கலைக்கு ஊறுபல விளைவித்த போதிலும், ஒரு இருநூறு ஆண்டு காலம் பல்வேறு குழுக்கள் மத்தியில் நாடக ஆர்வத்தைத் தூண்டியதும், நாடகம் பார்க்கும் பார்வையாளர்களின் எண்ணிக்கையை அதிகப்படுத்தி, ஒரு நிரந்தரமான நாடகப்பார்வையாளர்கள் திரளை உருவாக்கியதும் இக்கம்பெனிகள் பல சிறந்த கலைஞர்களை உருவாக்கும் பயிற்சிக்களமாக விளங்கியதும் ஆகிய பல்வேறு அம்சங்கள், இக் கம்பெனிகள் இந்திய நாடகத்துக்கு அளித்த கொடையாகும். இவைகளைப் புறமொதுக்கி இந்திய நாடக வரலாற்றைப் புரிந்து கொள்ள முடியாது என்ற வகையில் இவை முக்கியமானவை.

ஆனால் இக்கம்பெனிகள் உருவாக்கிய நாடகங்களும், அவற்றின் நிகழ்த்து முறைகளுமே, நமது மண்ணின் மரபு என்று மயங்க வைக்கிற அளவுக்கு இதுவே இன்று நம்மில் பெரும்பாலோர் மத்தியிலும் தாங்கள் நாடகம்பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்துக்களுக்கு அஸ்திவாரமாக ஆகி நமது மண்ணின் அசலான மரபை மறக்கடிக்கச் செய்துவிட்டன என்பதே இவ்வகை நாடகக் கம்பெனி களால் நமது மரபுக்கு ஏற்பட்ட மிகப் பெரிய இடையூறு ஆகும்.

ஏனெனில், முதலாவதாக நாடகம் அல்லது எந்தக் கலை வடிவமுமே வெறும் பொழுது போக்கானவை என்ற கருத்து நமது மண்ணின் கருத்து அல்ல. பொழுது போக்கு என்பதாகக் கருதப்படும் கலைகளின் மூலம் சமுதாயத்துக்குப் பயனுள்ள கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதே நமது மரபு. இது அவ்வக்கால ஆதிக்கச் சக்திகளின் தன்மைக்கேற்ப கலைவடிவங்களில் சொல்லப்பட்ட கருத்துக்கள் மாறுபட்டிருக்கலாம். என்றாலும் சாராம்சம் இக்கலைவடிவங்

களின் மூலம் சமுதாயம் பயனுள்ள கருத்துக்களை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதே இந்திய-சமஸ்கிருத மரபில்-நாடகம் இலக்கிய (காவ்ய) வகைகளுள் ஒன்றாகவே கொள்ளப்பட்டது. ஆனால் இவ்விலக்கிய வகை இதர இலக்கிய வகைகளிலிருந்து வேறுபட்ட காட்சி இலக்கியமாக (திருஷ்ய காவ்ய) கருதப்பட்டது. இவ்விலக்கியத்துள் பொழுது போக்கின் (விநோத) மூலம் கருத்துக்களைச் சொல்வதே மரபு. இப்பொழுதுபோக்கு நாடகத்தில் மிகைப்பட்டு, கருத்துக்கள் இரண்டாம் பட்சமாக அல்லது பட்சமாகவே கருதப்படாத போது இது இழிவகை இலக்கிய வகையாகக் கொள்ளப்பட்டது.

பயனில் சொல் பாராட்டுவானை மகன் எனல்
மக்கட் பதடி எனல்

என்பதுவே குறள் வழி நமது தமிழ் மரபும். எனவே மனித குலத்தின் வெளிப்பாட்டுச் சாதனங்களான கலை வடிவங்கள் அனைத்தும் மனித குலத்துக்கும் அவ்வக்காலத்துக்கேற்ப பயனுள்ள கருத்துக்களை வெளிப் படுத்துவதாக இருக்க வேண்டும். இதன் வழித்தோன்றுவதே நமது மண்ணின் நாடக மரபும்.

எனவே நாடகம் வெறும் பொழுது போக்குச் சாதனமாக வியாபாரப் பொருளாக இருக்க வேண்டும் என்பதும், இவ்வித நோக்கில் நாடகம், இயக்கம் பெற்று வந்தது என்பதும் நமது மரபுக்கு முரணானது; அந்நியமானது.

ஆனால் இறக்குமதிக் கலாச்சாரங்களையே இந்தியக் கலாசாரமாகத் திரித்துச் சித்தரிக்கும் நமது இந்தியத் திரைப்படங்களையே தங்களது தொட்டில்களாகக் கொண்டு, இவ்விதச் சூழல்களையே தங்கள் புட்டிப்பாலாகப் பருகி வளர்ந்தவர்கள் கலை இலக்கியங்கள் பற்றிய நமது மண்ணின் பாரம்பர்யமும் வளப்பமுமான கருத்துக்கள் பற்றிய குறைந்த பட்ச வாசனை கூட ஏதுமின்றி 'கலைவடிவங்கள், நாடகங்கள் சமுதாயப் பயனுள்ளவையாக இயங்க வேண்டும் என்கிற கருத்தை' ஏதோ இது அந்நியக்கருத்து, இறக்குமதிக் கருத்து அல்லது இஸவாதிகளின் ஊடுருவல் என்பதாகக் கொள்ளும் அபத்தம் இப்போது நடை முறையாகிப் போயுள்ளது.

ஆகவே, இப்படிப்பட்ட அபத்தங்களைக் கருத்தில் கொள்ளாது இதை அலட்சியப்படுத்தி அல்லது இவ்வபத்தங்களின் அசல் தன்மையைத் தோலுரித்து நமது மரபான கருத்துக்களைக் கைக்கொண்டு, நமது மரபுகளை மறுமலர்ச்சியடைய, செழிக்கச் செய்யவேண்டும். என்பதே நாடகத் துறையில் இன்றுள்ள கருத்து. இதுவே நவீனக் கருத்தும். ஆனால் இந்நவீனம் எதுவும் ஆகாயத்திலிருந்து குதித்ததல்ல. நமது மண்ணிலிருந்து, நமது மரபிலிருந்து தோன்றியது; வளர்ந்தது; செழித்தது என்பதை, இந்நவீனக் கருத்தாளர்களை இறக்குமதிக் கருத்தாளர்கள் என்று கருதுபவர்கள் கவனத்தில் கொள்வது நல்லது.

இவ்வாறே நாடக நிகழ்த்து முறைகளிலும், நமது மண்ணின் தொன்மையான நாடக மரபுகளைப் பின்பற்றி, அதன் பாதிப்பில் தோன்றிய கிராமியக் கலைகளின் உத்திகளையும் கைக்கொண்டு சமகாலச் சமூக வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளை எளிமையான முறையில் மிகக்குறைந்தபொருட் செலவில் நாடகமாக்கித் தயாரித்து இலவசமாக மக்கள் முன் நிகழ்த்திக் காட்ட வேண்டும் என்பதே இன்றைய நவீன நாடகவாதிகளின் கொள்கையும். இதில் இவர்கள் ஆயிரம் ஆயிரத்து ஐநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன் பிரத்யேக ஒளி ஒலி ஏற்பாடுகளின்றி, நிரந்தர அரங்கின்றி, காட்சி ஜோடனை, திரைச்சீலைகள் மேடைப் பொருட்கள் எதுவுமின்றி, எப்படி உன்னதமான நாடகங்களைத் தயாரித்து நிகழ்த்த முடிந்தது என்பதை அறிய அக்கறை கொண்டு அவ்வுத்தி களைச் சமகாலப் பிரச்சினைகளுக்குப் பயன்படுத்த முடியுமா என ஆராய்ந்து நசிந்து போன அம்மரபைச் செழுமைப் படுத்துவதன் மூலம் நாடகக்கலைக்குப் புதிய பரிமாணங்களைச் சேர்க்கத் தீவிரம் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

இவர்களைப் பார்த்து 'இன்று விஞ்ஞானம் எவ்வளவோ வளர்ச்சியடைந் திருக்கும் சூழலில் நாம் மீண்டும் விஞ்ஞான வளர்ச்சியே இல்லாத அப்பழ மைக்குத் திரும்ப வேண்டுமா, பழைய கற்காலத்துக்கும் போக வேண்டுமா என்று கேட்பவர்களும் இருக்கிறார்கள். வாஸ்தவம் ஆனால் இன்று இந்திய மண்ணில், வளர்ந்துள்ள விஞ்ஞானத்தின் எந்த வசதியும் தங்களுக்குக் கிட்டாது, கோடிக்கணக்கான மக்கள் ஆதிவாசிகள் மாதிரி வாழ்ந்து

கொண்டிருக்கும் சூழலில், விஞ்ஞான வசதிகளைப் பயன்படுத்துகிறேன் என்று சொல்லி, நூற்றுக்கணக்கில் ஆயிரக்கணக்கில் முதலீடு செய்து, அதை ஈடுகட்ட கட்டணம் வசூலித்துத்தான் மக்களை நாடகம் பார்க்க அனுமதிப்பேன் என்பதைக் காட்டிலும், இவ்விஞ்ஞான சௌகரியங்களுக்காக ஏங்கிக்கிடக்காது நாடகத்தை எளிமையான பொருட் செலவில் தயாரித்து இலவசமாகவே கொண்டு செல்வது எவ்வளவோ மேலானது என்கிறார்கள் இவர்கள்.

காரணம் இன்று ஐந்து பத்து மைல் விஸ்தீரணத்துக்குள் இந்தியாவின் பெரும்பாலான கிராமாந்தரவாசிக்கு 50 பைசாவுக்குக் தரை டிக்கெட்டில் ஒரு சினிமா கிடைத்துவிடும். ஆனால் நூறு மைல் விஸ்தீரணத்துக்குக் கூட அவனுக்கு ஒரு நாடக அரங்கு கிடைக்காது. அப்படியே கிடைப்பதானாலும் குறைந்தது 2 ரூபாயாவது இல்லாமல் அவனுக்கு டிக்கட் கிடைக்காது. பெரும்பாலான நமது இந்தியாவின் வருமானம் ஒரு நாளைக்கு 2 ரூபாய்க்கும் குறைவே என்கிற இன்றைய நமது பொருளாதாரச் சூழலில், இந்நவீன வசதிகளுக்குக் காத்திராத இவர்களின் நாடகங்கள் பல விதங்களில் மக்களைச் சென்றடைய மிக எளிமையானது. வாய்ப்பானது என்பது இவர்கள் கொள்கை.

இதனால் நவீன விஞ்ஞான வாய்ப்பு வசதிகளுக்கே இவர்கள் எதிரி என்பதல்ல அர்த்தம். ஆனால் இப்படிப்பட்ட வாய்ப்பு வசதிகள் இருந்தால்தான் நாடகமே நிகழ்த்த முடியும் என்கிற கருத்துக்கு இவர்கள் எதிரிகள். அதோடு 20ம் நூற்றாண்டின் மிக நவீன விஞ்ஞான சாதனங்களைப்பயன்படுத்தி கி.பி. 2-ம் நூற்றாண்டில் நிலவிய கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதை விட கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் நிலவிய சாதனங்களைப் பயன்படுத்தி இருபதாம் நூற்றாண்டுக்கு உகந்த கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதில் இவர்கள் பெருமையடைகிறார்கள்.

இவ்வாறே புராண இதிகாசச் சம்பவங்கள் நாடகத்தின் கருப் பொருளாயிருந்த காலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் காலத்து நாடக ஒப்பனைகள், நமது மண்ணிலும் செல்வாக்குப் பெற்று, பீமனுக்கும், ராமனுக்கும், துரியோதனனுக்கும், ராவணனுக்கும் செய்த ஒப்பனைகள், இன்றைய நாடகப்

பாத்திரங்களான குப்பனுக்கும் சுப்பனுக்கும் அப்படியே வேண்டும் என்கிற குருட்டுத்தனமான பார்வைக்கு இவர்கள் எதிரானவர்கள். சேடை ஒட்டுகிற மண்ணாங்கட்டி முகப்பவுடர் விப்ஸ்டிக் போட்டுக் கொண்டு தோன்றுவதும், களை எடுக்கிற குப்பாயி, நாயுடுஹால் தெரிய நைலக்ஸ் பிளவுஸ் போட்டுக் கொண்டு வருவதும்தான் மரபு என்கிற அடாவடித் தனத்துக்கு இவர்கள் சமரசமாகிப் போகாதவர்கள். இன்றைய நாடகப் பாத்திரங்கள், இன்றைய சாதாரண மனிதர்கள். இவர்கள் நிஜவாழ்வில் எப்படித் தோன்றுகிறார்களோ அப்படியே மேடையிலும் தோன்றினால் போதும் என்பது இவர்கள் கருத்து.

மொத்தத்தில் நாடகத்தின் உயிர் என்பது அதன் நிகழ்விலும் மெய்ப் பாட்டிலும் அடங்கியிருக்கிறதே தவிர, நாடக நிகழ்வுக்கான புறச்சாதனங்களில் அல்ல என்பது இவர்கள் கொள்கை. இதனால் புறச்சாதனங்களே வேண்டாம் என்பதல்ல இவர்களது கருத்து. ஆனால் அப் புறச் சாதனங்களிலேயேதான் நாடகமே அடங்கியிருக்கிறது, புறச் சாதனங்கள் இல்லாவிட்டால் நாடகமே இல்லை என்கிற கருத்துக்கு இவர்கள் எதிரானவர்கள். இவ்வாறே நாடகக் கலையின் ஒவ்வொரு அம்சத்தின் அதன் மரபையுணர்ந்து, காலத்துக்கேற்ப அதன் தேவையையுணர்ந்து, எதையும் காரண காரிய நோக்கில் சிந்தித்து, கொள்ள வேண்டியவைகளைக் கொண்டு, ஒதுக்க வேண்டியவைகளை ஒதுக்கி நாடகத்தை உயிருள்ளதாக ஜீவிக்கச் செய்ய வேண்டும். மரபு வழி அதைச் சமூகப் பயனுள்ளதாகச் செய்ய வேண்டும் என்பதே பொதுவில் இவர்களது கொள்கை.

இதுவெல்லாம் நாடகம் பற்றி இன்று புத்துயிர் பெற்று வரும் நவீனக் கருத்துக்கள். ஆனால் இப்படிப்பட்ட நவீனக் கருத்துக்களின் போர்வையில்; நவீனம் என்ற பெயரால் சில கழைக் கூத்தாடிகளையும், தனிமனித சேஷ்டைகளையும் நாடகமாக்கிக் காலத்துக்குப் புறம்பான கருத்துகளை வெளிப்படுத்தும் போக்கும் கூடவே நிலவி வருவது பற்றியும் இவர்கள் எச்சரிக்கையாக இருக்கிறார்கள். நாடகத்தைப் பொழுது போக்காக்கி அதையே மரபு என்று சண்டித்தனம் பண்ணுபவர்களுக்கு இவர்கள் எந்த அளவு

விரோதிகளோ அவ்வாறே கொச்சையான அங்க சேஷ்டைகளை நவீனமாக்கி மயங்கப் பண்ணியவர்களுக்கும் இவர்கள் விரோதிகள்.

ஏனென்றால் காலத்தின் வளர்ச்சிப் போக்கில் தோன்றும் எந்த ஒரு நவீனமும், அது வெறும்நவீனத்திற்காக அல்ல. எந்த நவீனமும் மக்களுக் காகவே; மக்கள் வாழ்க்கைக்காகவே. அவர்களின் மேம்பாட்டுக்காகவே அதோடு எந்த ஒரு நவீனமும் வெறுமையிலிருந்து தோன்றிவிட முடியாது. வழிவழி வரும் வளப்பமான மரபிலிருந்தே எந்த ஒரு நவீனமும் தோன்றும்,. எனவே இந்த நவீனம் தற்காலிகமானது. இந்த நவீனமே நாளை மரபாகி விடலாம். எனவே எஞ்சுவது, என்றும்நிலைத்திருப்பது நாடகம் மட்டுமே. அதைச் செழுமைப்படுத்தி, புனருத்தாரணம் செய்வது, சமூகம் பயனுள்ள தாக்குவது, என்பதே இவர்கள் கொள்கை.

எனவே நாடகத்தைத் தெருவில் நடத்தலாமா, அரங்கிலும் நடத்தலாமா, சகலபுறச் சாதனங்கள், விஞ்ஞான வாய்ப்புகளைப் பயன்படுத்தி நடத்தலாமா அல்லது எளிமையாக நடத்தலாமா என்கிற கேள்விகளில் பல கருத்து வேறுபாடுகள் இருந்தாலும், நாடகம் எப்படி நடத்தினாலும் அது சமூகம் பயனுள்ளதாய் இருக்க வேண்டும் என்பதில் அக்கறை கொள்வதே இன்றைய நவீனக்கருத்தின் பொதுவான அடிப்படை.

இவ்வடிப்படை நமது மண்ணின் 'மரபு'. எனவே இதை நவீனம் என்று கொள்வது, இடையில் ஒரு நீண்டகாலம் நாடகமே பொழுதுபோக்கு என்பதற்காக, அதையே ஒரு மரபாக மயங்க வைத்துவிட்ட சூழலில் இம் மயக்கத்திலிருந்து மக்களை விடுபடவைக்கும் நோக்கிலேயே. எனவே இந் நவீனம் சீரழித்துவிட்ட நமது மரபை செம்மைப்படுத்துவது வளப்படுத்துவதும் என்று கொள்வதே பொருந்தும்.

எனவே இன்றைய நாடகங்களில் மரபும் உண்டு நவீனமும் உண்டு. மரபு தொன்மையானது, காலத்துக்கு காலம் செழுமைப்படுத்தப்படும்போது நவீனம் ஆகிறது. பிறகு அதுவே மீண்டும் மரபாகி அடுத்த நவீனத்துக்கு வழி கோலுகிறது, இதுவே கலை இலக்கிய வடிவங்கள் எல்லாவற்றுக்குமான பொதுவிதி. இவ்விதிப்படியே நாடகமும்.

இவ்வகையில் நாடகம், சமூகப்பயனுள்ளதர்யிக்க வேண்டும் என்கிற பொதுவான மரபில் காலத்துக்குகந்த கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதில் நவீனத்தன்மையும், நாடக நிகழ்த்து முறைகளின் தொன்மையான உத்திகளின் மரபில், நிகழ்காலப் பிரச்னைகளின் வெளிப்பாட்டுக்கு அவைகளைக் கையாள்கிற நவீனமும் இதுவே இன்றைய நாஞடகங்களில் நவீனம் என்று கொள்ளப்படுகிறது.

ஆனால் இந்த மரபையும் நவீனத்தையும் கொச்சைப்படுத்தி, படாடோபமான ஆடம்பரங்கள் புறச் சாதனங்களுடன் சிக்கனமான தயாரிப்புகளை நவீனம் என்பதோ அபத்தமானது. நாடக நிகழ்த்துமுறைகளில் எளிமையும் சிக்கனமுமே நமது மரபு படாடோபமான ஆடம்பரங்களுடன் கூடியதும் புறச்சாதனச் சார்புடையது மரபும் அல்ல; நவீனமும் அல்ல அது ஒரு இடையீடு, இறக்குமதிக் கலாச்சாரத்தின் பாதிப்பில் தோன்றியதொரு வியபாரம் அது. இந்த இறக்குமதிக் கலாச்சாரத்தின் மாயை நம்மைவிட்டு விலகும்போது எது மரபு எது நவீனம் என்பது நமக்குப் புரியவரும். நமது கலாச்சாரத்தின் வழி நம்மிடமிருந்தும் பல நாடகங்கள் பிறந்து நமது மரபு செழிக்கும் பல நவீனங்களைத் தோற்றுவிக்கும். நாடகமும் சமூக வளர்ச்சியில் அதற்குரிய பங்கைச் செலுத்தும்.



29. AN INTERVIEW WITH ILAIYA PATHMANATHAN

Contribution of Sri Lankan scholars to Tamil studies has been indeed very great over the years. Not much however has been achieved in the practice of Theatre in that light.

Elaiya Pathmanathan of Sri Lanka sets in a new trend through his work with 'Palkalai Arangam' in Madras. Professor Kailasapathy has recorded as early as in 1980, that Pathmanathan's theatrical efforts have proved that traditional 'koothu' forms can be assimilated into modern theatre. His production of Oru Payanathin Kathai has raised a great deal of debate in Tamil Nadu, on issues related to Tamil Theatre. He is known for his forthright views.

Theater lovers of Tamil Nadu could not have missed the silverhaired'agile man, in almost all serious plays, staged in different centres over the last five or six years. Tiruchi, Thanjavur, Madurai, Pondy or Madras...wherever it is, he is a known figure to theatre lovers and actlvivists. Silent he may be, but his eyes speak volumes.

Here is a profile of Elaiya Pathmanathan and his views on varied issues concerning theatre as given out by A. Mangai based on her responses to his ideas, emotions and work collected through chats, discussions, walk and also an interview. In the context of the raging discussions about the relevance of traditional theatre, modern theatre idiom and the search for out identity in theatre. Pathanna, as he is affectionately called by his admirers and students, spells out his views on these and many other connected questions.

Tell us how Pathmanathan became what *he is today in Theatre?*

"Nelliyadi, Jaffna which has all the comforts of a town and environment of a village is the place I hail from... ("Even today there are reports of a bomb-shell there and ten deaths in the news... Perhaps the place would no more be there in the shape I knew it...) Every Tamil New Year Day, we had a community festival, when we used to stage a play. Shanmugananda Nadaka Sabha was the name of the troupe then.

"My first serious experience with theatre was with Kandankarunai. It was in the late sixties. There was a great movement for abolition of untouchability then. Our area was noted for its high political consciousness. So, then... temple entry, equality in teashops and various such. activities gained momentum. That year (1971), we staged Kandan Karunai. We called ourselves " Ambalathadigal".

"The play was on ... An old man of our village heard the tunes and rhythm ('It was nothing but Kathavarayan koothu'.) He sat up, obliged to the art of his soil. The play moved on. The old man straightened up: "Oh! the play is about our issues! Of temple-entry," he exclaimed. So, it was neither Kathavarayan Koothu, nor Kandan Karunai... But 'our story and our form' (Engata katha... Engata Koothu)

"Listening to him was an eye-opener to me. It is all we need to give - *give people, their life in their form,* The play Kandan Karunai was not just a theatre activity; it was a political activity. Tarcissius gave a different production of the same play later."

Tell us about your link with Tarcissius and others...

"Tarcissius produced Kandan Karunai as an 'aattakkoothu' for Nadigar Onriyam in Colombo. This production gave me a lot of exposure and experience - my link with modern theatre people; the modes of making a modern theatre out of the traditional idiom and much more.

"With a series of plays by Tarcissius, Sundaralingam, Sivanandan, Mounaguru, Shanmugalingam and many more to name just a few, the trend of Tamil theatre in Sri Lanka took a drastic change."

How do you think the trend changed for good?

"Theatre has become a subject of study in Sri Lanka right from the school curriculum. There are voluntary organisations to teach drama and theatre. The best example is "Nadaga Aranga Kalloori" led by Shanmugalingam. Theatre and drama like any other subject has to be taught and practised. The complete rapport between the University people and practitioners added fillip to these efforts.

"Nadigar Onriyam of Colombo had a Rasigar avai to complement it - something like the Sabbas here but not identical. *Cultivation of a parallel audience is an essential corollary to new endeavours In Theatre.* In fact, debates on the dichotamy of form and content, indigenous theatre, theatre as a movement are all at least two decades old to us".

What then are the forces that made your style of theatre possible?

"In our Sri Lankan context, I can identify two important forces:

1. Education through mother tongue from elementary to university level and 2. The growth in the awareness of our nationality - both among Tamils and Sinhalese.

"Saratchandra, the forerunner of Modern Sinhala Theatre produced his *Maname and Singhabaghu* employing the folk elements. Professor Vithiyanandhan took upon himself the task of renovating and preserving our folk traditions. He literally searched for its sources from door to door. His students, Professors Kailasapathy and K. Sivathambi, gave theoretical and practical validity to his endeavours.

"Of course social forces against untouchability, struggle for Temple-entry and such political activities goaded us - me, Mounaguru and the like-to give a different content in these forms.

"Tarcissius and other formally educated theatre persons could go to its next stage of evolution and called it the Modern Tamil Theatre.

"So, my decision on the style of theatre was not based on individual whims and fancies. Theatre is beyond the limitations of individual desires or efforts".

Can You tell us of your attempts in the direction of indigenous theatre?

"*Ekalaivan* is my first major attempt at Tamil Modern Theatre. Again, that was first produced for our New Year festival in 1978. I did not see it as a mere puranic story. In it, I saw the contradiction between the rulers and the ruled; I saw hunting as a hobby to the former and livelihood to the latter. The fear of the ruling class about the skills of weaponry of the ruled is an obvious statement of the narrative.

The play is construed in three parts-all reflections of Arjuna, *Ekalaivan* and *Drona* respectively.

"I called it 'Padu Modik Koothu' - a style which has as its core, the traditional Vada modi, 'Ten modi Koothu' of our area but employed quite differently to evolve a statement of moder sensibility. My Vali Vathai, Panchali Sabatham, and Theenippor could be classified under this form.

"I did *Ekalaivan* with a group of high school girls as well. This production won the award, at the college level competition; it was also telecast. Most of the members of that group have left the country now..."

(Theatre to Pathmanathan was an extended family. A girl who left her homeland as a refugee dies in the mid-sea due to dehydration. This news reaches ashore in mid-August. At least two days of Pathanna passed by in frenzied recollections of that girl's performance as Dhrona in his *Ekalaivan*. A sardonic humour hides the heavy heart as he talks of the production today. Theatre can never be a 'profession' in the sense of a job to be completed for him; it is a living entity and covers the whole of his life).

What do you think modern theatre in Tamil Nadu has to concern itself with today - the form? or the content?

"Choice of form is an ideological decision in itself. One cannot do justice to form with a hollow·theme and vice versa. The possibilities of proscenium theatre is usurped by cinema, T.V. and other electronic media. Theatre is left with none of its qualities, except its intimate communication. Theatre should appeal in flesh and blood. A return to our cultural roots where human body is realised and expressed through the medium of dance and songs is

necessary. It is a very flexible medium and theatre should explore its idiom there!

"Of course, there are problems to be discussed about the accommodation of traditional forms. We should go back to it, with our modernity - modern in our thoughts, perspective, lifestyle, knowledge etc., and at the same time retain our identity."

How do you respond to the works of theatre groups functioning in Tamil Nadu?

"Set as parallel to the commercial plays in Tamil, the alternative efforts at theatre are all very serious. I ignore commercial efforts as they just feed the existing values as they are. On the other hand, Professor Ramanujam, Ramasamy, Muthusami, Gnani, Raju and many more small groups have taken up theatre seriously. I don't suspect their commitment at all. But there are two forces operating within these groups:

(1) The founding agencies and (2) The ideological differences within the serious theatre groups.

"These confusions are exploited by the funding agencies. They only serve to smash our search for identity. Even among those who accept the need in principle to work towards a search for our identity through theatre, two obvious reactions could be discerned. There are those who support and encourage these endeavours. But, there are others who keep warning about 'meddling with traditional forms'.

"My basic question is: Has there been any such warning raised against Stanslavsky system or Grotowski's style? How much do we know of western theatre to claim to be adopting their style? I

suspect the motive of those issuing these warnings against traditional forms in modern theatre".

"Of course, we can do any play to gain experience and have a feel for different forms. But they need not contribute to Tamil Modern Theatre in realising our cultural identity.

What in your view are the prerequisities of a theatre movement?

"Alternative theatre-groups can come together on the basis of a broad policy statement. The major criteria should be: refusal of foreign funds, even as a technical step; selection of socially-committed content in the scripts; search for cultural identity.

"This struggle to unite and unite to struggle"-however cliche-ridden it sounds - is the best move I can conceive of for a healthy future of Tamil Modern Theatre Movement."

What are your plans for the future or your dreams rather?

"I am looking forward to the formation of a permanent group, which is not 100 per cent professional. It is not possible today to take to theatre for existence. Moreover it is not the monthly salary that matters. Actors should be given avenues of income which can substantiate themselves and theatre.

"This group should be trained to suit the theatre that should be "ours". We have no ready-made systems of training. They have to learn our traditional arts-not to practise those arts, but to learn it as part of the functioning of the system. They must also develop the modern sensibility.

"I also dream of the day when the actors would be

instrumentalists themselves. Theatre-music can come only from theatre persons. It is not for a 'Katcheri, of course."

Something about your present work.

I am working on Panchali Sapatham with Palkalai Arangam. The theme is time-tested. I had rehearsed it for the school children in Jaffna. I am impressed by the imposing strength of the wronged woman who raises above everyone else-both her impotent supporters and ignominious enemies. The logic of two different generation - Bhisma and Vikarshan - is another interesting aspect of the text.

"Of course, a production can communicate much more than what is intended - for good or bad. I wait with an open mind to receive that. Don't forget. We are doing only he spade work for a Tamil Modern Theatre, which will blossom one day.

- A. Mangai

* * *

30. RITUALS OF THE TEMPLE AT THEATRE

AN INTERVIEW WITH ILAIYA PATHMANATHAN

Passion for theatre and the zest to do something very near the reach of the common man transcends all barriers of language and nation. This is very true of Ilaiya Pathmanathan. He is a Tamil from Sri Lanka and one of those who has taken refuge in India as a result of the ethnic conflicts in the inland. He has left behind him his relations, his belongings but has carried with him his passion for the theatre. Perhaps it is that which keeps him going despite the not so fortunate financial position he would like to be in this country.

He has large glittering eyes, grey hair, brisk movements of the hands. He speaks very chaste Tamil and there is enormous inbuilt respect for people when he speaks. But his passion may give an impression of an anger when it gets vocalized. He has a deep longing to be original and he is, when he does theatre. He is so simply dressed you may miss him. His love and passion for theatre is unquestionable. That was evidence when I saw his *Theenippor.* During the talk which Mahesh Elkunchwar gave at the Maxmueller Bhavan, the first to voice dissent was Ilaiya Pathmanathan. He believed in social justice to the individual, and his productions bear a certain political stance and colour of which he is not guilty or ashamed. Theatre must be related to the politics of the times and it must serve as an instrument to awaken social justice. When I, invited him home, he accepted the invitation gladly and was on the dot.

'I was named Ilaiya Pathmanathan. Theatre gave me the additional Ilaiya as there were too many Pathmanathans, and my

dad's name was Ilaiya Thambi. So to distinguish me from others, they named me Ilaiya Pathmanathan. But my friends and those in the theatre circle call me Pathanna. I could not be too involved in the theatre in the early days as there was continuous political and social disturbances,, and may be instability. I came to the theatre rather late in life. I was constantly thinking of theatre, reading about theatre and when it happened saw plays. I had some left leanings politically and my entry to theatre was through the doors of political ideology.

We used to do plays for special occasions. We normally request friends to write plays and when they couldn't', we used to write it ourselves. A friend of our's wrote a play based on the temple entry entitled *Kandan Karunai*. I gave the format to the play on the *Kaththavarayan* Kooththu. It was 1971. That was a real opening. Again, it is this play which gave me scope to experiment with the folk forms and folk songs, in giving the message to the masses. That social reformative ideas could be given through theatre became a reality to me. Audience were surprised to find that the title of the play has a lot of surprises. The play was talking about temple entry, which had nothing to do with Kandan or his Karunai. In fact, I got a theatre awakening only from this play and production. If you take the problems of the people to the people and talk in their language it certainly reaches them. What even play I did later were all based of the folk tradition.

I was interested in modern plays. Thathisium and Sundralingam were in it and they gladly took me in. Thathisium is working in BBC now and you would have heard his voice. I have done a play for the BBc. It is he who made me appear on the stage. Usually I work behind the stage. With them I learnt the art of telling modern

things, problems, issues in folk form. The blend of the modern and the traditional forms.

Later I did *Ekalaivan*, Subsequently I did two plays but in a format of the traditional theatre. The experience became invaluable. It was a pleasant and useful experience presenting modern themes in a traditional way. You might have noticed it in *Theenippor.*

You tell me more about *Kandan Karunai.....*

Kandan is standing in front of the temple. The playwright had written in a humorous vein but we presented it with music. Naradar sees Kandan outside the temple. He informs Lord Muruga about it. So the two come down to earth and proceed to the temple. The Poojari stops them. Muruga wants to know why he is stopped. The Poojari' asks for his name. He answers Murugan. Whereupon the Poojari explains that the name must be fashionable. Like Subrahmanian, Veliah, Kandiah, Kumariah. With small sounding names like Kandan, Murugan, you cannot enter. Muruga wants to fight. But then the times, are for the people and so they will fight taking the power of Muruga. It becomes a people's war'.

What prompted you to do the play *Theenippor?*

The idea was on mind for over fifteen years. As we worked in the office in Sri Lanka we used to discuss politics. One day I narrated the play to my colleagues as a fight for food among the animals (between domesticated and wild-jungle ones). The issue gets more complicated between the herbivorous and carnivorous ones. The animals on both sides got divided and subdivided as the issues became finer and finer. The focus of the issue and fight gets shifted. My politics is not that the town and jungle areas must

fight. My politics is the two new genres should fight. Schisms occur in divisive force and there is also an unexpected coalition of forces. I did not do the play in Sri Lanka. It was done in India. Prof. Sivathambi introduced me to Dr. Arasu and Palkalai Arangam. I lay low for a while. Dr. Arasu invited me to conduct a workshop. I did a play that was already done by them, I let them do the play in my style again after the workshop. They were happy to discover the chance themselves. They wanted me to do another play. I offered Brecht's Exception and the Rule. I was not happy about the translation. So I gave the ideas, the basic ideas to the performers and asked them to improvise. They did. The play came out rather well. Brecht did the play in the proscenium but we did it in the theatre in the round. I felt it was a propaganda play, and in my opinion might bore the audience. So I split each character into three. The number of characters were increased to relieve the tedium. We translated BBC's poems, songs and set them to the local Vasantham Kooththu. I cannot say I achieved what I wanted to but it was a satisfactory effort'.

What was the response?

The production created a controversy. Many made a hue and cry that it was not Brecht. Some liked it. We made it clear, we were not doing Brecht. We will take plays from anywhere but do it in our way. And to our audience. I have seen a couple productions of Berliner Ensemble. It is not as if we are not aware of Brecht's techniques. We followed the alienation of the 'Kooththu', and not the variety Brecht evolved. Don't campare us with Brecht. See our production in its own right. Mangai made it clear that we do our theatre not Brecht.' 'We took up later Bharathi's Panchali Sabatham. About this time Mangai applied to Sangeet Natak

Akademi for a production. I gave her *Theenippor* in a broad outline. It was approved. It became incumbent on me to write the play. This is a play outside the play. I suspended in belief Panchali Sabatham. Bharathi's songs are amenable to any tune. To me, they look written for *kooththu*.' The play the i got evolved as we rehearsed with improvisations.

I took a lot from temple rituals. Only the non-proscenium theatre gave itself for the best output for this production'.

How did Mangai come in?

She was the director of the play. As a senior man I had my say in the production. Trotsky Marudhu was of great help. It was surprising and a little frustrating also that the play was not ultimately selected to be performed in Delhi. We formed at Mysore. No one knows why it was not selected.

What was your main problem?

'Selection of cast. In our type of theatre the performer must have a basic sense of rhythm, must be able to sing and have a command over the body. Every theatre must have its own performers who are specially trained for that theatre. We must have a permanent theatre, permanent performers and regular performances. What I see here in Madras is only rendered dialogues with functional movements, or senseless movements'.

'Theatre cannot afford to pay the players. But devoted theatre enthusiasts should get together and create theatre'.

He looked at his watch. It was time for him to go and dine with his elderly mother.

- S. Gopalie

* * *

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி,
சென்னை - 600 113.

வெள்ளிவிழா ஆண்டு வெளியீடுகள்

1.	Mysticism of love in Saiva Thirumurais	50.00
2.	ஆய்வுச் சிக்கல்களும் தீர்வுகளும்	85.00
3.	தமிழர் காசு இயல்	45.00
4.	திருமுறை இலக்கியம்	50.00
5.	அழகியல் சிந்தனைகள்	30.00
6.	இலக்கியத்தின் நோக்கமும் பயனும் - தொகுதி 1	65.00
7.	இலக்கியத்தின் நோக்கமும் பயனும் - தொகுதி 2	60.00
8.	சென்னை - 1639க்கு முன் பின்	35.00
9.	பெ.நா. அப்புசாமியின் அறிவியல் கட்டுரைகள்	75.00
10.	Collected Papers of Thaninayagam Adigal	100.00
11.	Silver Jubilee Special Lectures	60.00
12.	முத்தாரம்மன் கதை	85.00
13.	சந்திரபதன் கதை	40.00
14.	கன்னிவாடி நரசிம்ம நாயக்கன் வளமடல்	20.00
15.	கருணையம்மன் அந்தாதி	22.00
16.	ஒப்பிலக்கியம் - கொள்கைகளும் செயல்முறைகளும்	15.00
17.	இருபதாம் நூற்றாண்டின் இலக்கியக் கோட்பாடுகள்	30.00
18.	Work Book - Written Tamil	50.00
19.	திருக்கோயில்களில் தொழில் - சமுதாய உறவுகள்	25.00
20.	விடுதலைக்கு முன் தமிழ் நாவல்களில் பெண்கள்	30.00
21.	தமிழ்க் காட்சி நெறியியல்	46.00
22.	கேரளப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ச் சுவடிகள் அட்டவணை	85.00
23.	அமிர்த மதன கூத்து நாடகம்	90.00
24.	மூலிகைக் கற்பங்கள்	80.00
25.	தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் - பகுதி-1	50.00
26.	தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் - பகுதி-2	65.00
27.	சங்கத் தமிழரின் வழிபாடும் சடங்குகளும்	80.00
28.	சித்த மருத்துவ மணிகள்	75.00
29.	காத்தவராய நாடகம்	30.00